

شِعر النقّاد

استقراءٌ وصفيٌّ للنموذج

الأستاذ الدكتور

عبدالله بن أحمد الفَيْفي



شِعر النقّاد

(استقراءٌ وصفيٌّ للنموذج)

دراسة علميّة محَكّمة

الأستاذ الدكتور

عبدالله بن أحمد الفَيْفي

عالم الكتب الحديث
Modern Books' World
إربد – الأردن
٢٠١١

الطبعة الأولى

2011-1432

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2010/6/2242)

811.09

الفيفي، عبدالله بن أحمد

شعر النقاد: استقراء وصفي للنموذج / عبدالله بن أحمد الفيفي.- إربد: عالم الكتب الحديث، 2010.

( ) ص

ر. إ.: (2010/6/2242)

الواصفات: /الشعر العربي // النقد الأدبي // التحليل الأدبي /

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.

* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ردمك: ISBN 978-9957-70-399-8



عالم الكتب الحديث

Modern Book World

للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة- بجانب البنك الإسلامي

تلفون: (00962 -27272272) خلوي: 079 /5264363 فاكس: 00962 -27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

البريد الإلكتروني almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

almalktob@gmail.com

الموقع الالكتروني: www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- عمان- تلفون: 079 /5264363

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357 فاكس: 00961 1 475905

بسم الله الرحمن الرحيم

فهرس الموضوعات



مهاد

يضع شِعر النقّاد بأيدينا شريحة إشكاليّة- في تلبّسها المزدوج بالنظريّة والإبداع- يمكن من خلالها تسليط مزيدٍ من الضوء على عمليّتي النقد والإبداع، وما ينشأ بينهما من وشائج وقطائع.

من هذا المنطلق تأتي مشروعيّة هذه الدراسة ومشروعها. غير أن عملاً كهذا لن يُستوفَى إلاّ عبر دراسات متكاملة، تصف طبيعة شِعر النقّاد، ثم توازنه بالنظريّة الشِّعريّة العامّة، ثم تَدْرُسُه في ضوء تجربة النقّاد النقديّة، خلوصًا إلى نتائج مرتقبة في حقل النظريّة النقديّة والشِّعريّة. وهكذا، فبما أن هذا الاستقراء يمثّل مرحلةً من مشروع، فأسئلته المثارة ستبدو أكثر من إجاباته.

إن هدف هذا الاستقراء هو استخلاص الأنماط البنائيّة التي يتكشّف عنها شِعر النقّاد، والخصائص الفنيّة التي يتميّز بها، بوصفه شِعر فئةٍ ذات نسقٍ واحدٍ من الثقافة والممارسة، لصيقة بالنظريّة الأدبيّة. وذلك من خلال العمل على رصد خيوط هذا الشِّعر المشتركة بين النقّاد المتواترة لديهم، لتبيُّن طبيعة نسيجه الفنيّ، ومن هناك الخروج إلى شخصيّته النموذجيّة وعلاماتها الفارقة، توطئةً للمعالجات البحثيّة المستقبلة، تشييدًا على هذه المرحلة.

ولكي يتمّ ذلك، فإن المنهج يقتضينا التدرّج في التحليل، عبورًا بمستويين من القراءة: مستوى الصوت، ثم مستوى الدلالة. على أن هذا الفرز بين (الصوت) و(الدلالة) إنما هو ضرورة إجرائيّة، لا يمكن أن تكون تامّة، حتى على صعيد الإجراء نفسه؛ لما بين هذين المستويين من تداخلٍ عضويّ، ولاسيّما في الشِّعر.

أمّا النقّاد الذين ستطبّق الدراسة عليهم، فقد روعي في عيّنتهم شرطٌ رئيس: هو أن يكون كلٌّ منهم ذا نتاجٍ نقديٍّ فاعل، بحيث يُصَنَّف ناقدًا بالدرجة الأولى، ثم يكون له في المقابل ديوانٌ شِعريٌّ وافرٌ معروف. وذلك حتى يتحقّق الازدواج- بين الممارسة النقديّة والإنتاج الشِّعريّ- المبنيّة على قيامه تساؤلات الموضوع.

وحين يُلتمس هؤلاء يبرز منهم في تاريخ النقد العربي ثلاثة: (ابن رشيق، أبو علي الحسن بن علي القيرواني، ٣٩٠- ٤٦٣هـ= ١٠٠٠- ١٠٧١م)، (والقرطاجنيّ، أبو الحسن حازم، -٦٨٤هـ= ١٢٨٥م)، و(العقّاد، عباس محمود، ١٣٠٦- ١٣٨٣هـ= ١٨٨٩- ١٩٦٤م). ولئن كان يمتاز الأخير على سابقَيه بدراساتٍ حول شِعره، فإن تلك الدراسات - التي جاءت تراوح في غالبها بين التحامل عليه والانحياز له- جميعها لم تربط ظواهر شِعره بعموم الظواهر المندرجة فيها من (شِعر النقّاد)؛ لأن شِعر النقّاد، تأسيسًا، لم تُحدّد معالم نموذجه في دراسة نقديّة شاملة من قبل.



وكان كتابنا هذا قد صدر في طبعته الأولى سنة ١٩٩٨، محكَّمًا من قِبَل مركز البحوث، كليّة الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض. إلاّ أن طبعته تلك كانت محدودة جدًّا. كما لم تنج من أخطاء مطبعيّة، لم تقتصر على ما أعمله فيها طابعان تناوشا الاشتغال بالكتاب، بل فوجئ المؤلِّف بعد خروج الكتاب بقلم رصاص مرّ على بعض الكلمات الصحيحة، فنقط تارة وهمز أخرى، وزاد الطِّين بلّة بما ظنّه تصحيحًا، لم يتورّع عن إجرائه بفجاجة شائهة على صفحاتِ الكتاب، في استخفافٍ بحقوق المؤلِّف وحقوق اللغة معًا! فلم يكن من سبيل إلى إصلاح ما أفسده هذا الفريق حينها إلاّ بإرفاق تصويبات (وتصويبات تصويبات) بكل نسخة من الكتاب. وهنا نقدّم "شِعر النقّاد" لأوّل مرّة، بعد قرابة اثني عشر خريفًا، في صورته الأصليّة، ولكن بعد أن أجرينا تنقيحه وأعدنا النظر فيه من جديد.

* * *



أولاً – شِعر النقّاد: الأنماط

أ- مستوى الصوت

أ-١ – صنعة التنغيم:

– ١ –

من يقرأ شِعر (ابن رشيق) و(القرطاجنيّ) تَبْدَهُهُ ظاهرة التنغيم الصوتيّ المفرط، الذي قد ينشأ عن تناغم الحروف الهجائيّة، أو تناغم المفردات اللغويّة، ممّا يدخل في فنون البديع أو لا يدخل فيها. فمن ذلك عند (ابن رشيق)[(١)] نقرأ هذه الأبيات:

١ – وأسمر اللون عسجدي	يكاد يستمطر الجهاما
٢ – ضاق بحمل العذار ذرعًا	كالمهر لا يعرف اللجاما
٣ – ونكّس الرأس إذ رآني	كـآبةً واكتسى احتشاما
٤ – وظنّ أن العذار ممّا	يزيح عن قلبي الغراما

---

(١) ابن رشيق، ديوان ابن رشيق، ١٦٨ – ١٦٩.

٥- وما درى أنّه نباتٌ   أنبت في جسمي السقاما

٦- وهل ترى عارضيه إلاّ   حمائلاً حُمّلت حُساما

فنلحظ في كلّ بيتٍ من هذه الأبيات صنعةً صوتيّة مسيطرة. تمثّلت في البيت الأول في: صوتَي (س، ج) المزدوجَين بين صدر البيت وعجزه، في الكلمات: "أسمر.. عسجدي.. يستمطر.. الجهاما". إضافة إلى أصوات (ر، م، د) المتردّدة في كلمات البيت، وتناغم صوتَي (ن) و(م) لكونهما صوتين أنفيّين مجهورَين. وفي البيت الثاني في صوتَي (ع) و(ر) في:"العذار.. ذرعًا. يعرف"، وصوت (ذ) بين الكلمتين الأُوْلَيَيْن. وفي البيت الثالث في صوتَي (ك، س) في: "نكّس.. الرأس.. كآبة.. اكتسى"، هذا إلى تناغم صوت (س) مع صوت (ش) في كلمة "احتشاما". وفي البيت الرابع يلحظ تردّد صوت (ن) بين: "ظنّ.. أنّ.. عن"، وصوت (ع) بين: "العذار..عن"، وصوت (ر) بين: "العذار.. الغراما"، مع تناغم صوتَي (ع) و(غ) في المخرَج. ثم في البيت الخامس يتجاوب نغم (ن) بين: "أنّه.. نبات.. أنبت"، و(س) بين كلمتَي "جسمي.. السقاما"، مع تناغم صوتَي (م) و(ن) في كلمات البيت. أمّا في البيت الأخير، فيعلو صوت (ح) مسيطرًا على مفردات عجز البيت: "حمائلاً.. حمّلت.. حُساما"، متناغماً في المخرَج مع (ع) و(هـ) في صدر

البيت[1]. ولو استُخلصت من الأبيات جميع الأصوات المتناغمة لكان توزيعها على النحو الآتي:

١- س .. م.. ر... ن... س.. ج .. د   د ... س .. م .. ر... ج .. م

٢- ... ح.. م... ع.. ذ.. ر... ذ.. ر.. ع   م .. هـ .. ر...... ع .. ر ... ج .. م

٣- ن.. ك.. س... ر.. س...... ر.. ن   ك ... ك .. ت.. س... ت.. ش.. م

٤- ن ... ن ... ع .. ر ... م .. م   ح ... ن ... ...   غ .. ر .. م

٥- م ...... ن ... ن .. ب.. ت   ن .. ب .. ت...... س.. م... س .. م

٦- هـ... ر ... ع .. ر.. هـ ...   ح.. م.. ل... ح.. م.. ل... ح.. س.. م

---

(١) صوت السين: مَخرَجه أسنانيّ صفيريّ، احتكاكيّ مهموس، وصوت الشين: احتكاكيّ مهموس، وطبيعة مَخرَجه يجعل بين صوته وبين الحروف الصفيريّة قرابة. وصوت العين: مَخرَجه حلْقيّ حنجوريّ، احتكاكيّ مجهور، وصوت الغين: مَخرَجه حفافيّ لهويّ، من أقصى الحَنَك على مشارف الحلق، وهو احتكاكيّ مجهور كذلك. وصوت الميم: شفويّ أنفيّ مجهور، وصوت النون: لثويّ أنفيّ مجهور. وصوت الحاء: حلْقيّ حنجوريّ، احتكاكيّ مهموس، والعين: حلْقيّ حنجوريّ، احتكاكيّ مجهور، والهاء: حلْقيّ مزماريّ، احتكاكيّ مهموس. (ينظر في هذا مثلاً: فليش، العربيّة الفصحى، ٤٠؛ ظاظا، حسن، كلام العرب، ١٧، ١٩، ٢٠).

وهذه صنعة صوتيّة أوسع- كما يظهر هنا- من فنّ البديع، الذي يتوسّله الشاعر في بعض مفردات الأبيات؛ فيدخل ضمن وسائل شتّى لغَزْل الصوت. والجدير بالالتفات هذا التواؤم الخفيّ بين طبيعة الأصوات المتناغمة في كل بيت وبين درجة التوتّر في سياق دلالة الأبيات؛ حيث نلمح التدرّج بالصوت من: رقّة الوصف الجماليّ في بداية الأبيات إلى احتدام التجربة في الأبيات التالية، حتى تصل بنا الأبيات إلى النهاية "الحاسمة: القاتلة"؛ فتجيء الأصوات المسيطرة على الأبيات كذلك متدرّجة من: حروف الصفير الرقيقة وما يجاورها في مخارج الحروف، إلى: أعمق الحروف وأشدّها وقعًا، في حروف الحَنَك والحلقوم (ع... غ... هـ... ح...) المتكاثفة أصواتها في الأبيات الأخيرة. وهذا كلّه قد لا يتّفق إتيانه دون تعمّل يأخذ الشاعر عن تلقائيّة التعبير.

ولا غرو؛ فاللعب بالأصوات يمثّل ظاهرة في ديوان (ابن رشيق)؛ حيث ما يزال يوظّفه للتأثير الموسيقيّ، أو للتعبير التصويريّ، أو حتى للإلغاز، كما في قوله- في مَن اسمه (ميمون)[1]:

غـزالٌ لا أزال بـه أهـيمُ   أُكاتمه الورَى وأنـا كتـومُ

---

(1) ديوانه، ١٨٣-١٨٤.

إذا خُمساهُ تعميةً أُزيلا فباقيه على التحقيق ميمُ

أو قوله[1]:

صحَّفتُ دالين من ديـ ـنارٍ يلوحُ ودرهمُ

فقال لي ذلكم ذي نارٌ وذا قال ذرهمُ

- ٢ -

وليس (القرطاجنيّ) بأقلّ عنايةً من (ابن رشيق) بهذا الاحتفال الصوتيّ، غير عابئٍ بما يستحيل إليه تردّد الصوت في مقاطع متقاربة من نشازٍ وثقل، استمع إلى هذه الأبيات مثلاً[2]:

١ -٨٧- سيكون في أُخرى الليالي ختمُها

بكمُ، كما قد كنتمُ إبداءها.

٢ -٩- ويؤنسه صدرٌ خلا من فؤاده

كما أنَّس الظبيَ المروعَ سباسبُهْ.

---

(١) م.ن، ١٨٧.

(٢) ديوانه، ١١، ١٦، ١٧، ١٨.

٣-١٨ - وكنتُ إذا فارقتُ إلفًا مُصافيًا

أصافي اصطباري بعده وأصاحبُهْ.

٤-٣٨-إذا الأُسد هَزَّتْ فيه غِيْلَ القنا اغتدتْ

خواطرَ في طَيِّ الضلوعِ تُغالبُهْ.

٥-٤٠ - سيفتح أقصى الغرب والشرق عُنوةً

لكُمْ كلُّ ماضي الضرب عَضْبٌ مضاربُهْ.

وعلى هذا النحو..

ونعثر عند (القرطاجنيّ) كذلك على نمط مختلف من التنغيم، كما في قوله[1]:

٥٦- من كُلِّ منتسبٍ للبِيض من يَمَنٍ وكُلّ مكتسبٍ بالبِيض مغوارِ

فمثل هذا البيت ليس سوى تركيب، هكذا:

---

(١) م.ن، ٤٨.

من كُلّ متتسبٍ للبِيض من يَمَن

↑	↑	↑	↑

وكُــلّ مكتسبٍ بالبِيض مغوارِ

ممّا يمكن أن يسمّى بـ(رد الصوت على الصوت)، على طريقة (رد العجز على الصدر). ومنه عقب البيت السابق، ومن قصائد أخرى[1]:

١ -٥٧ -سَخَوا بكلّ نفيس القَدْرِ في خطرٍ ← كما سَخَـوا بنفوسٍ ذات أخطارِ.

٢ -٦١ - وحسبُ مثليَ تنبيهًا وتذكرةً ← لمثله تـرْكُ تنبيـهـي وإذكـاري.

٣ -٣٥ - فيشبّ بالهنديّ نيران الوغى ← وبأعبق الهنديّ نيـران القـرى.

٤ -٣٨ -وَهَبَ العوارفَ مَن أتى مسترفدًا ← وحبا المعارفَ مَن أتى مستبصرا.

٥ -١٨ - وبالمنشآت البحر كالبَرّ ينثني ← إذا ما غزا، والبَرّ بالجيش كالبحرِ.

٦ -٢٣ - يُبيد نفوسًا، أو يُفيد نفائسًا ← بسيبٍ له يسري، وسيفٍ له يَفري.

٧ -١ - بِنْتُ فـكرٍ لا نظـير لهـا ← صاغـها مَـنْ لا نظـيرَ لـه.

٨ -١٤ - مـا لـه - عِلْمًـا - مُـوازٍ ← مـا لـه - حِـلْمـًا - مُـوازنْ.

(١) م.ن، ٤٨، ٤٩، ٥٣، ٥٦، ٩٧: ق ٣٥، ١١٣.

وممّا يشبه هذا الشكل من النظم لدى (العقّاد)[1]:

شكواي منك، وإنْ شكرتـك، أنه

سِرٌّ تُصرّ به على الكتمـانِ

شكري إليك، وإن شكوتـك، أنه

سِـرٌّ تُـؤخّـره لخيـر أوانِ

وما أسهل الشِّعر حين ينقلب رصفًا صوتيًّا كهذا!

ولقد يحمل (القرطاجنيّ) حرصُه على هذه الصنعة التنغيميّة إلى التحوير في أبيات غيره حين يضمّنها، كما يظهر في قصيدته التي ضَمَّن فيها معلقة (امرئ القيس)، وذلك في قوله[2]:

٢٣ - وفضّ جموعًا قد غدا جامعًـا لهم

"بنا بطن (حِقْفٍ في قِفافٍ) عَقَنْقَلِ"

---

(١) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ١٣.

(٢) ديوانه، ٩١.

ورواية بيت (امرئ القيس) المعروفة: "بطن خبت ذي حِقاف"[1]. فكأنما هذا التغيير مقصود، أو أنه خطأ نشأ عن غرام (القرطاجنيّ) بأصداء الحروف وتصاقُبها؛ يكثّف به من نغمتي (القاف) و(الفاء) المتردّدتين بين جنبتَي بيته.

ولدى (القرطاجنيّ) نوعٌ ثالث من هذا التنغيم الصوتيّ، يقوم بين الصِّيَغ الصرفيّة للمفردات، من نحو قوله[2]:

١-١ - حكمتْ سعودك أنّ حزبك غالبُ

والنصر عنك (مكافحٌ) و(محاربُ)

٢-٢ - وإذا امرؤٌ أضحى مُطيعًا سامعًا

لكَ لم يَضِرْهُ (مكايدٌ) و(مناصبُ)

٣-٤٧ - تغصّ بها الهيجاء طورًا وتارةً

تغصّ (ميادينٌ) بها و(ملاعبُ)

---

(١) هذه رواية (الزوزني)، ورواية (الأصمعي): "حقف ذي ركام"، ويذكر محقّق ديوان امرئ القيس (محمّد أبو الفضل إبراهيم، ٣٧٠) أن الرواية عند غير الأعلم والبطليوسي والزوزني والقرشي: "خبت ذي قفاف". فلم توافق رواية (القرطاجنيّ) أيًا من تلك الروايات.

(٢) ديوانه، ١٤، ٢٢.

وهذا يقود إلى فن البديع لديهم، وما يتعلق منه بالمحسنات اللفظية، التي تعد مكملة الأدوات لهذه الظاهرة من الصنعة الصوتية في دواوينهم.

أ-٢- البديع/ المحسّنات اللفظيّة:

- ١ -

المحسّنات اللفظيّة لدى (ابن رشيق) و(القرطاجنيّ) تفوق الظواهر الأخرى جميعًا. وترد بألوانها المختلفة، ولاسيما (الجناس). وعلى هذه الصنعة البديعيّة المستشرية قول (ابن رشيق)[1] في طول الليل مثلاً:

(أقول) (كالمأسور) في ليلةٍ	(ألقتْ) على الأفاق (كلكالها)
يا (ليلة) (الهجر) التي (ليتها)	قطّع سيفُ (الهجر) أوصالها
ما (أحسنتْ) (جُملاً) ولا (أجملتْ)	هذا وليس (الحسنُ) إلاّ لها

---

(١) ديوانه، ١٥١.

ولديه من الجناس ما يمكن أن يُسمَى بـ(جناس القوافي)، وهو يدخل في ما يُعرف بلزوم ما لا يلزم، وإن لم يلتزم به في القصيدة كاملة، كقوله[1]:

١ - وقد نازعتُ فضل الزمام ابن نكبةٍ هو السيف لا ما أخلصته المشارفُ
فكيف تراني لو أُعِنْتُ على الغِنى بِجَدٍّ، وإني للغِنى لمُشارفُ
وقد قرب الله المسافة بيننا وأنجزني الوعدَ الزمانُ المُشارفُ.

٢ - يا قوم لا يلقينّي منكمُ أحدٌ في المهلكات فإنّي غير مغْلولِ
لا تدخلوا بالرضى منكم على غَرَرٍ فتخرجوا الليث غضبانا من الغِيْلِ
إلاّ تكنْ حملتْ خيرًا ضمائركمْ أكنْ تأبَّطَ شَرًّا ناكحَ الغُولِ.

٣- سأشكر للحمّام بدءًا وعودةً أياديَ بيضًا ما لهنّ ثمينُ
جلاكَ على عَيْنَيَّ عُريانَ حاسرًا فرُحتُ بتطليقٍ وأنت تمينُ.

ويضيف (ابن رشيق) على (التصحيف)- بوصفه إحدى وسائله إلى التصويت والتلغيز- وسيلةً أخرى هي (القلب/ العكس)، كما في قوله[2]:

---

(١) م.ن، ١١٤، ١٥٥، ١٩٩.

(٢) م.ن، ١٢٠، ١٩٨.

١ - يا حُسن ما سمِّي البَهارُ بهِ   لو تركته عيافةُ العائفْ
قلبتُه راهبًا فأشعرني   خوفًا وتأويل راهب خائفْ.
٢ - لمْ كره النمّامَ أهلُ الهوى   أساءَ إخواني وما أحسنوا
إنْ كان نمّامًا فمعكوسه   من غير تكذيبٍ لهم مأمَنُ.

وأدلّ مثالٍ على هذا التباهي بالبديع قوله[1]:

(رَمَى) حُرَّ قلبي بأجفانه   رشًا ما درى (قَدْرَ ما) (قدْ رَمَى)
و(قد) كان (قَدَّمَ) إحسانَهُ   ولكنّه (قَدَّ ما) (قَدَّمَا)
و(هَدَّم) بنيان صبري به   فما أحدٌ (هَدَّ ما) (هَدَّمَا)
لئن كان (حرَّم) من أنسهِ   حلالاً فيا (حَرَّ ما) (حَرَّمَا)
وإنْ كان ([ضَرَّمَ]) نارَ الجَوَى   فلا أشتكي (ضَرَّ ما) ([ضَرَّمَا])
فتسليم أمري به للقضا   ذخرتُ به (أَجْرَ ما) (أَجْرَمَا)

---

(١) م.ن، ١٩٥ - ١٩٦.

فأيّ تعمّل بعد هذا؟! وأيّ قَسْرٍ للألفاظ على مواضعها من أجل الجناس؟!
حتى إنه لمّا جاء البيت ما قبل الأخير – لغلط الناسخ أو المحقّق – هكذا:

وإنْ كان (أَضْرَمَ) نارَ الجَوَى فلا أشتكي (ضَرَّ ما) ([أَضْرَما])

فإن قسريّة اللعبة الجناسيّة في سائر الأبيات تحتّم أن يكون ما في هذا البيت: "ضَرَّمَ"، "ضَرَّ ما"، " ضَرَّمَـا"؛ على نسق جناسات الأبيات السابقة. هذا بالإضافة إلى أن بين ألفاظ تلكم الأبيات جناسًا شاملاً في النهاية.

وديوان (ابن رشيق) لا تكاد تخلو أبياته من أصناف هذه الصنعات.

- ٢ -

أمّا (القرطاجنيّ) فإنه ليخيّل إلى قارئه أنْ ليس ديوانه سوى أمثلةٍ مكثّفة في فنون البديع؛ لكثرتها الفاحشة فيه. ولا مبالغة إذا قيل: إن كلّ مفردةٍ فيه إنما رُكّبت لمقتضًى صناعيّ بديعيّ. وهي صنعةٌ لديه بالغة التعقيد، لا يكتفي بإبرامها بين مفردات البيت الواحد بل إنه ليعقد بها عددًا من

الأبيات، إمّا عن طريق جناس القوافي الذي رُصِد مثله من قبل عند (ابن رشيق)[1]، أو عن طريق أشكال أخرى من الربط الجناسيّ، كقوله[2]:

٢٩- (أعطى) الذي حاتمٌ لو كان يسألُهُ   لظلّ من بعضه مستشعرًا جَزَعا

٣٢- (أعدا) على الضَّبع الشهباء عافيهُ   جودًا، وأعدى على أعدائه الضّبعا

وبالجملة فإن قصائد (القرطاجنيّ) تمثّل نماذج من (البديعيّات)[3]. ويفوق استخدام (الجناس) فيها ما سواه. ولا غرابة فـ(القرطاجنيّ)- كما

---

(١) انظر: القرطاجنيّ، ديوانه، ٥٩: ١ - ٢، ٦.

(٢) م.ن، ٧٧- ٨٧.

(٣) (البديعيّات) في أصل المصطلح: قصائد شاع نظمها في القرون الوسطى الهجريّة، في مدح الرسولﷺ، وكانت تأتي محلاّة بألوان البديع. أقدمها "الكافية البديعيّة في المدائح النبويّة"، (لصفيّ الدِّين الحِلّيّ، -٧٥٠هـ). وطريقته أن يجعل كلّ بيتٍ شاهدًا على لونٍ من البديع. (انظر: وهبة، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، ٧٦-٧٧). فقصائد القرطاجنيّ تشبه ذلك النَّظم، وإن لم تكن في مدح الرسول.

يصفه مقدِّم ديوانه (ابن الخوجة)[1]- هو ذلك البلاغيّ المتفنّن. غير أن مهلكة تفنّنه ذاك كانت تصل بأبياته أحيانًا حدًّا تستحيل فيه إلى أحاجٍ جناسيّة، كقوله[2]:

٤- وعفوتَ عن عوفٍ، ولولا عفوكم

علِق الردى بالحيّ من علاقِ

هذا فضلاً عمّا تقدّم من التأثير السلبيّ لهذا الإفراط في التلاعب الصوتيّ على مستوى البناء الصوتيّ نفسه. يقول مثلاً[3]:

١- منى النفس يدني (منكم) والنوى تقصي

(فكم) ذا يطيع الدهر (فيكم) (وكم) يعصي

---

(١) انظر: قصائد ومقطّعات، صنعة: أبي الحسن حازم القرطاجنيّ، (التقديم)، ٦٢-٦٣، ٨٣-١٠٠.

(٢) ديوانه، ٨٤.

(٣) م.ن، ٦٤.

فانظر كم كرّر "كم" هاهنا، إضافة إلى تكرار الحروف الأخرى؛ بحيث كاد يشبه- بالنظر إلى تكرار أصوات البيت كافّة- ذلك البيت المشهور الذي ضُرب مثلاً على تنافر الأصوات، حتى لقد نُسِب إلى الجِنّ:

وقَبْرُ حربٍ بمكانٍ قفرِ   وليس قُرْبَ قَبْرِ حربٍ قَبْرُ

و(القرطاجنيّ) يسعى إلى تطبيق نظريّته في حُسن التأليف بين الحروف والكلمات وتلاؤمه، مع مراعاة حُسن الوضع، وتقارب الألفاظ والمعاني وتطالبهما، بحيث يستدلّ بأوّل الكلام على آخره؛ ومن أسباب ذلك عنده "أن تكون إحدى الكلمات مشتقّة من الأخرى، مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات، أو تتماثل أوزان الكلم، أو تتوازن مقاطعها"[1]. لكنه قد بالغ في نهجه الصوتيّ هذا حتى خرج عن حسن التأليف الذي ذهب إليه. على حين أن (ابن رشيق) في احتفاله بتنغيم الأصوات والبديع كان يخالف رأيه النظريّ

---

(١) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٢٢٢-٠٠٠.

الذي لا يرى ذلك الاحتفال المفرط باللفظ[1]. (على أن هذه الموازنة بين رأي الناقد النظريّ وتطبيقه الشِّعريّ مجال بحثٍ آخر من هذا المشروع).

- ٣ -

وتظهر على شِعر (العقّاد) أصداء تلك النزعة البديعية، كما في قوله[2]:

سكرة (تغشي) وأخرى	(تغتلي) بالصحواتِ
هكذا بتنا رفيقيـ	ـن (لزيمي) (لشماتِ)
(غائب) (غافٍ)، وصاحٍ	لحفيف الهمساتِ...
(غَضَّ) جفنيه حياءً	من (غضيض) النظراتِ...
ارجعي ثم (أعيدي)،	ثم (عودي) صاغياتِ

---

(١) انظر: العُمدة، ١: ١٢٤-١٠٠. ولهذا لا يمكن تعليق الظاهرة الصوتيّة اللفظيّة هاهنا بقضيّة اللفظ والمعنى مثلاً، ليس لأن النقّاد القُدامى مختلفون عليها- كما هو الحال بين ابن رشيق والقرطاجنيّ- فحسب؛ بل لأن ظواهر صوتيّة أخرى، سيلحق وصفها، تدلّ متضافرةً على خصوصيّة الظاهرة في شِعر النقّاد. هذا فضلاً عن قيامها في شِعر (العقّاد)، وهو الشاعر المحدث.

(٢) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٤٨-٤٩.

وهكذا، فالنمطيّة البديعيّة تنتظم شِعر هؤلاء الثلاثة، بالرغم من التفاوت بينهم في مقدار ظهورها: فيتقدّم (القرطاجنيّ)، ثم يأتي (ابن رشيق)، فـ(العقّاد)، وذلك وَفق سياق التيار العامّ للشِّعر العربيّ في تطوّر موقفه من البديع.

أ-٣- التكرار والحشو:

وتُعدّ ظاهرتا (التكرار والحشو) في شِعر النقّاد مكمِّلتين للظواهر الصوتيّة التي مرّت. والتكرار هنا قد يكون تكرار مفرداتٍ، أو جملٍ، أو مقاطع، أو أبيات، وقد يكون التكرار للمعنى لا للفظ. ومع ورود التداخل في هذه الظاهرة بين مستويَي الصوت والدلالة، إلاّ أنها تنضمّ إلى مستوى الصوت دون مستوى الدلالة؛ بالنظر إلى أنها تنصبّ في عموم الظاهرة الصوتيّة لديهم، بنزعتها إلى التكثّر النظميّ.

- ١ -

فمن نماذج التكرار النظميّ الصوتيّ في شِعر (ابن رشيق) هذه الأنماط[١]:

---

(١) ديوانه، ٢٨، ٤١، ٩٧- ٩٩.

١ – تفكَّرَ في مثلِ أرزائـــهِ فذكَّـرهُ (مـا بـهِ) (مـا بـهِ).

٢ – وحياة حاجته إليَّ وفَقْدِهِ لأواصلنَّ (عذابهُ) (بعذابهِ).

٣ – أرى بارقًا بالأبـرق الفـردِ (يومِـضُ)

يذهِّـبُ ما بين الدُّجَـى و(يُفَـضِّـضُ)...

أَرِقْـتُ لـهُ والقلبُ (يهفـو) (هُـفُـوَّهُ)

عـلـى أنـهُ منـهُ أَحـرُّ و(أَوْمَـضُ)

وبِتُّ أُداري (الشَّوقَ) و(الشَّوقُ) مُقْبِلٌ

عَلَيَّ وأدعو (الصَّبْرَ) و(الصَّبْرُ) (مُعْرِضُ)...

وأَعْـذُرُ قـلـبًا لا يـزالُ يَـرُوْعُـهُ

سَـنا النارِ مهـما لاحَ والبرقُ (يومِضُ)

يظـنُّـهـما ثـغـرَ الحـبـيـبِ وخَـدَّهُ

(فـذا) ضاحـكٌ منـهُ و(ذا) (مُتـعـرِّضُ)

إذا بـلَـغَـتْ منـهُ الخيـالاتُ مـا أرى

فأنـت لمـاذا بالشخـوصِ (مُـعَـرِّضُ)...

ونَـدَّتْ إلى الغَرْبِ النجـومُ مَـرُوْعَـةً

كـما نفـرتْ عِـيْسٌ، مِنَ الليلِ (رُكَّـضُ)...

كـأن الثُّـرَيَّـا والرقـيـبُ يَـحُـثُّـهـا

لجـامٌ على رأسِ الدُّجَـى وهْو (يَـركُـضُ)

ومـا تَمْـتَـرِيْ في الَمقْـــعَـةِ العَيـنُ أنها

على عاتـقِ الجـوزاءِ قِـرْطٌ (مُفَـضَّـضُ).

ويظهر التكرار هاهنا بوجه خاصّ في كلمات القوافي، أو في جذور اشتقاقاتها.

ومن نماذج التكرار لدى (ابن رشيق) كذلك ما يرد في هذه الأبيات[1]:

١ - وغَـيْرُ مَـن أنـتَ سِـوَى غـيْـرِهِ   وغَـيْرُ مَـن غَيْرِكَ غَيْرُ البخـيلْ.

٢- بانتْ على رِسْلِها ترمي الفجاجَ بنا   عنّا وعنكمْ بِكُمْ أيديْ المراسيلِ.

٣- تُنسـيكَ هيبتُهـمْ شـماخةَ كلِّ ذي   مُـلْكٍ وهيبـةَ كلِّ ذي سُـلطانِ.

نظـرتْ لهـا الأيـَّامُ نظـرةَ كاشـحٍ   ترنـو بنظـرةِ كاشـحٍ مِعْيَـانِ.

وهذا النوع الأخير من التكرار يؤدّي إلى (معاظلة)[2]، في بناء البيت الصوتيّ وبنائه المعنويّ معًا. ومن أمثلة التكرار لدى (القرطاجنيّ) قوله[3]:

---

(١) م.ن، ١٥٧-١٥٨، ١٦٤، ٢٠٦-٢٠٧.

(٢) استُعمل مصطلح المعاظلة في النقد العربيّ لأكثر من دلالة، ونأخذ هنا بدلالته عند (ابن الأثير، المثل السائر، ١: ٤٣٣-٠٠٠)، حيث يعني: تراكب الكلام في ألفاظه أو معانيه، وقد ساق عليه الأمثلة.

(٣) ديوانه، ٤٨.

٥٠- بابن الحسين أبي عبد الإلهِ غدا		صُبح (الهُدَى) زائدًا نورًا لأنوارِ

٥١- لجدِّهِ (شَهِدَ) (الهادي) بكلّ (هُدًى)		في جَنَّةٍ من (خيارِ) الصَّحبِ أبرارِ

٥٢- كفَى دليلاً على (الهَدْيِ) الذي لكمُ		(شهادةٌ) نُقِلَتْ عن (خَيْرِ) مُختارِ

٥٣- (هداية) لم تزل فيكُمْ مُبيِّنَةً		لذي اختبارٍ ومَن يُعنَى بأخبارِ

هذا ناهيك عمّا يُلحظ في هذه الأبيات من أشكال شتّى للتكرار، كتلك التي تأتي تجنيسًا، أو على طريقة (رد العجز على الصدر)، ممّا يمثّل ظاهرة تُضاف إلى ظواهر البديع الصوتيّة.

- ٢ -

أمّا تكرار المعنى، فقد يكون بالترادف بين ألفاظ البيت، مثلما في هذه الأبيات، لابن رشيق[1]:

١- ومِلْنا (لتقبيلِ) الثغورِ و(لَثمِها)		كمِثْلِ جُنوحِ الطيرِ تلتقطُ الحَبَّا.

---

(١) ديوانه، ٣٣، ٢١٢.

٢- (فتفرَّقوا) أيديْ سَبَا و(تشتَّتوا)		بعـد اجتماعهمُ على الأوطـــانِ.

أو للقرطاجنيّ[1]:

٣-٤- (عبقتْ) مناسمُها (فضاعتْ) (مَنْدَلاً)

و(تأرّجتْ) (مِسْكاً)، و(فاحتْ) (عنبرا).

وقد يكون التكرار لأبياتٍ بأكملها، كقول (القرطاجنيّ)[2]:

١-١- هل العيدُ إلاّ موعدٌ لكَ بالمُنَى		وباليُمْنِ والإقبالِ والفتحِ والنَّصْرِ
٢-١- عيدٌ بجُودكَ جِيْدُهُ قد قُلِّدا		وبيُمْنِ جَدِّكَ يُمْنُهُ قد أُكِّــدا
٩- ما العيدُ في التحقيقِ إلاّ عادةٌ		ليديك في منحِ الأيادي والجَدا
١٠- أضحَى نداكَ لكلِّ عيدٍ قادمٍ		عِيْداً مُفِيْداً للسُّرورِ مجــدِّدا
١١-فلو انَّ ذا العيدَ احتذَى حَذْوَ الوَرَى		فعلاً، أهلَّ إلى سـناكَ وعَيَّدا
١٢- عيدٌ تَشَرَّفَ يومُهُ بل شهرُهُ		بكَ فاغتدَى بين الشهورِ ممجَّدا
١٥- وقدومُ عيدٍ عادَ بالبُشرَى لكمْ		وبمثلِ ما قد عادَ من خيرٍ بَدَا

---

(١) ديوانه، ٥١.

(٢) م.ن، ٥٥، ٣٨-٣٩.

١٧ - ودَعَوْهُ عيداً إذ غدا لكَ منجزًا	في النصرِ والفتحِ المعجّلِ، موعِدا
١٨ - حشدَ الصنائعَ والمُنى لكَ والذي	يتلوهُ يُلْفَى للصنائعِ أحشَدا
١٩ - وبدأتَ فيهِ وعُدتَ بالنُّعْمَى وما	زالتْ هِباتُكَ باديات عُوَّدا
٢٢ - فاستقبلتْ بابَ القبولِ مفتّحًا	أعمالَ كلِّ مُقَبِّلٍ تلكَ اليَدا.

فهو هكذا يُبدئ ويعيد معنًى واحداً بصيغٍ متعدّدةٍ للتكثّر من النظم، لا أكثر. يفعل هذا بين أبيات القصيدة الواحدة وبين أبيات قصائده عمومًا[1].

وهذا التكرار لا يتكشّف عن دلالة، فهو لا يعدو لديهم الظاهرة الصوتيّة، العامّة في دواوينهم.

- ٣ -

أمّا (العقّاد) فإن مظاهر التكرار تطفو على دواوينه بشكلٍ لافت، يستأهل إفراده بالوصف. وليَعُدْ القارئ إلى أيّ شيءٍ من نظمه، ليجد

(١) ولمزيد شواهد على التكرار في ديوان (القرطاجنيّ)، (قارن مثلاً: (١٠٩: ١٥ بـ ١١٨: ١٩) و(١١٠: ٢٦ بـ ٣: ١٥، ١١: ٨٥، ١٥: ١٩، ٢٣: ٧٧، ٧٣: ق٢٤: ١، ٧٧: ١٣، ١٠٤: ٢) و(١١٠: ٣ بـ ٤٥: ٣٤، ٤: ٣٠) و(١١٧: ٥ بـ ٢٥: ١٣-١٤) و(١١٩: ٥٤ بـ ٣: ١٨، ١٠٥: ١٩) و(١٨: ٤٥-٠٠ بـ ٣٨: ١-٠٠، ٥٥: ١-٠٠) وغيرها).

أصناف التكرار فاشية فيه؛ وحسبه من ذلك هنا التمثيل أو الإحالة على الاتجاهات العامّة. فمثلاً أبياته بعنوان "ارتجال المعنى"[1]، التي يجترّ فيها بضع كلمات في كلّ بيت، بل في كلّ شطر أو قسيم من شطر:

منّني أطيبَ المُنَى يا حبيبي فالمُنَى وحدهنّ منكَ نصيبي
إنْ يفتنا مناها لم تفتنا نظرةٌ من خيالها المَرقوبِ

●●●

منّني، بل دعْ المُنى يا حبيبي فشقائي في الموعدِ المكذوبِ
هانَ فقدُ المُنَى التي لم تَعِدنا وافتقادُ الموعودِ جدُّ صعيبِ

●●●

أعطني! أعطني إذن يا حبيبي غيرَ ما ناكثٍ ولا مُستجيبِ
أعطني صفوكَ ارتجالاً ودَعْنا مِن مِطالٍ بالوَعْدِ أو تقريبِ
فارتجالُ المُنَى أحبُّ لنفسٍ شبعتْ مِن رويّةِ التجريبِ

ويقول من قطعة بعنوان "متى!"[2]:

---

(١) العقّاد، مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٢٦.

(٢) م.ن.

متى يا عيون يعود الضياءُ؟ متى يا رياض يعود الربيع؟

متى تأمرين؟ متى تأذنين؟ متى تقبلين دعاء الشفيع؟

●●●

متى يرجع الغائب المرتجى إلى صدر أمٍّ براها السقام؟

متى يهبط النوم تحت الدجى لعينيك يا ساهراً لا ينام؟

... إلخ.

ومن ذاك قوله بعنوان "شِعر وشِعر"(١):

أمن شِعر؟ نعم! شِعرٌ وشِعرُ وخفقٌ في الجوانح لا يقرُّ

...

ومثل هذا التكرار اللفظيّ يمثّل لديه نمطًا في مستهلاّت أبياته أو في الأشطر الأُولى منها، من نحو قوله(٢):

١- أُمّها! أُمّها! وليس سواها ذات صدرٍ على الشفاه نديٍّ

***

---

(١) م.ن، ٣٠.

(٢) م.ن، ٣٦-٣٨.

ليلتي، ليلتي الحزينة صبرًا ليس هذا الفطام بالأبديِّ.

٢- بعد شهرٍ- أنلتقي بعد شهر، بين جيشٍ من النواظر(مجر)؟.

٣- لن يطيب البعد يومًا لمن يطيبا هنْ عليّ اليوم إنْ كنت حبيبا.

وقد يشفع تكرار المفردات بتكرار جُمل، كما في أبياته بعنوان "تسلم"[١]، التي يردّد فيها عبارات: "تسلم هذه الدنيا".. "هداها الله".. "اسألها".. "جزاها الله".. "أين تحية".. "كانت لحاها الله".. "تلقاها.. تلقاك".. "عنها وعني وعن".. "عدت لا عدت". ويظلّ يتردّد بين هذه الكلمات، حتى لا يُدرَى في خضمّ ذلك أجادّ هو أم عابث؟! وما هذا الذي يقول من أصناف الكلام؟!

بل قد يكرّر في قصائده أشطرًا وأبياتًا بكاملها، كما في قصيدته "كلماتي"[٢]، ومنها:

كلمـاتي! كلمـاتي! صدق الوعد فهاتي ...

فاسألي الأرباب عن تلـ ـك المعـاني الخالدات

---

(١) م.ن، ٣٨-٤٠.

(٢) م.ن، ٤٧-٥٠.

أو سلي الصمت فكم صمـ	ـتٍ له علم ثقات ...
كلمـاتـي أنـت فـي وا	دٍ من التيه شتات
اسـألي الأربـاب عنه	أو سلي الصمت وهاتي
كلمـاتي ما تقوليـ	ـن إذن يا كلمـاتي ...

وعلى هذا النحو يمضي في تكرار المفردات والجُمل والأشطر والأبيات، وكلما ضاقت به فجاج القول أعاد استعمال "كلماتي ما تقولين إذن يا كلماتي"، و"اسألي الأرباب عنّا أو سلي الصمت وهاتي".

ومن نماذج هذا النوع أيضًا قصيدته "ساعي البريد"[1]، التي يردّد فيها عبارة "يا ساعي البريد" سبع مرات في خمسة وعشرين بيتًا، فضلاً عن التكرارات الأخرى. كلّ ذلك دونما مبرّر دلاليّ أو تصويريّ أكثر من استكمال عجز بيتٍ أعوزه.

ولن يقف العَرْضُ عند حدٍّ لو شاء الدارس أن يصف هذه التكرارات المتحاشرة في دواوين (العقّاد).

---

(١) م.ن، ٣٤- ٠٠.

- ٤ -

أمّا (الحشو): فأقل بروزًا من (التكرار) في دواوين النقّاد، بيد أنه يأتي مكمّلاً له. ومن أمثلته لدى (ابن رشيق) قوله[1]:

يطير اللغام الجعد عنها كأنه   من القطن أو ثلج الشتاء ندائفُ

فهل هناك "ثلج صيف" حتى يحدّد الثلج بالشتاء؟! ولئن كان مثل هذا الحشو مما يحتمله الشِّعر- بل قد يُعَدّ مزيّةً شِعريّة لضربٍ من الانزياح يُلتمس وراءه[2]؛ بحيث يمكن القول إنه يفيد في البيت تقوية الدلالة على صفة البياض الثلجيّ وإبراز صورته- فإن من الحشو لديه ما هو محض حشوٍ نثريٍّ مبتذل، كقوله[3]:

١- المرء في فسحةٍ (كما علموا)   حتى يرى شِعره وتأليفه.

---

(١) ديوانه، ١١٤.

(٢) انظر مثلاً: كوهن، جان، بنية اللغة الشِّعريّة، ١٣١-٢٠٠.

(٣) ابن رشيق، ديوانه، ١١٥، ١٩٠، ١٣٦.

٢- لم يَبُحْ بالذي يبثّك إلاّ لك (لاغير) من جميع الأنام.

٣- وكأن الأشجار في حُلل الأنـ ـوار والغيث دمعه غير راقِ

غانيات رشش من ماء وردٍ وجنات (الوجوه) (في الأطواق).

فما الذي دعاه إلى تحديد "الوجنات" بـ"الوجوه"؟ ثم ما علاقة هذه العبارة الأخيرة "في الأطواق"؟ على أن هذه العبارة تندرج ضمن نوعٍ قائمٍ بذاته من الحشو لديهم، يأتي لاجتلاب القوافي، سنقف عليه لاحقًا، ومنه بيت (ابن رشيق) المذكور سابقًا في (التكرار)[١]:

نظرتْ لها الأيام نظرة كاشحٍ (ترنو بنظرة كاشحٍ معيانِ)

فهذا حشوٌ لاجتلاب القافية، مثلما أن تلك الحشوات في تضاعيف الأبيات لاستكمال الوزن لا غير.

ومن أمثلة هذا الحشو لدى (العقّاد) قوله[٢]:

---

(١) م.ن، ٢٠٧.

(٢) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٢٧.

متى؟ (إيْ وربِّكَ قُلْ ليْ متى؟!) وسلهمْ عن اليومِ والموعدِ

ولا نرى هذا ممّا كان العقّاد يصفه (بالحشو المبارك)![1]

وبهذا فإن ظاهرة (التكرار)، مع نماذج (الحشو) هذه، تمثّلان- بالإضافة إلى الظواهر السابقة من (صنعتي التنغيم والبديع)- نزعة النقّاد إلى (التصويت) والتكثّر من النظم.

أ-٤-القافية:

لقد كانت القافية في الشِّعر العربيّ محكًّا دقيقًا لموهبة الشاعر النظميّة، ليس في مستوى النظم الصوتيّ فحسب ولكن في مستوى البناء الدلاليّ

---

(١) ذلك أن العقّاد كان يرى أن من الحشو نوعاً يصفه بالمبارك (انظر: ابن الرومي.. حياته من شِعره، ٣٣٩). ومن اللافت أن كلمة "مبارك" يردّدها في شِعره كذلك، كقوله (ص٣٤):

فيا قدرة الحب المبارك أبدعي لكل حبيبٍ في الصبا ألف سربالِ

وكأن في نمطية (الحشو المبارك/ الحبّ المبارك) ما يدلّ من طرف خفيٍّ على حميميّة العلاقة بين سِمة الحشو هذه وأسلوب العقّاد.

كذلك؛ حين لا تأتي القافية محض ترنيم يُستوقَ في نهايات الأبيات بل تكون محور ارتكازٍ لإيقاع الدلالة والصوت في البيت، ومن ثَمَّ في القصيدة بأكملها. وهي بصفتها هذه لا تواتي إلاّ موهبة الشاعر الشاعر، الذي ترد قوافيه موردًا طبيعيًّا في نهايات أبياته، تسوق إليها دفقة الشعور الخاصّة بالبيت والعامّة بالقصيدة؛ غيرَ مضطرٌ إلى اجتلابها اجتلابًا قبل نظم القصيدة أو في أثنائها. ولذا كان الشاعر القديم يعبّر عن اللحظة الشِّعريّة بانثيال القوافي عليه، كما في الأبيات المنسوبة (لامرئ القيس)[1]:

أُذود القوافي عني ذيادا	ذياد غُلام جريءٍ جوادا
فأعزلُ مرجانها جانبًا	وآخذ من دُرِّها المستجادا
فلما كثرنَ وعنّينهُ	تخيّر منهنّ ستًّا جيادا

فالشاعر لا يصنع قوافيه ولا يستدعيها بل هي التي تصنعه وتستدعيه. هكذا كانت طبيعة التقفية في الشِّعر إيقاعًا نفسيًّا شِعريًّا لا يملكه سوى الشاعر؛ فيفترق الناس عندها بين شاعر موهوب وناظم محض، وينكشف بها صحيح الشِّعر من عليله ومُدَّعاه.

---

(١) ديوانه، ٢٤٧. وفيه: "سرًّا جيادًا"، مكان "ستًّا جيادًا"!

- ١ -

وعندما يُعرض شِعر النقّاد في ضوء هذا التصوّر لطبيعة التقفية ووظيفتها، تخرج ملاحظ نمطيّة على بناء القوافي لديهم، تتبدّى منها ظاهرة غالبة من الصناعة والاجتلاب، تتمّ عن طرق مختلفة. منها ما يتمثّل في (استدعاء القوافي)[1]، كقول ابن رشيق[2]:

١ - ودوحة نارنجٍ بُهتنا بحُسنها وقد نشرتْ أغصانها للتأوّدِ

فالبيت ينتهي عند قوله "أغصانها"، ثم أضاف "للتأوّد" استدعاءً للقافية.

وليس استدعاء القوافي هو ما يظهر لدى (ابن رشيق) فحسب، بل قد يصل به الأمر أيضًا إلى اجتلاب أعجازٍ بأكملها، فتأتي منفصمة لا تداعي بينها وصدور أبياته، كما في قوله[3]:

---

(١) عن مصطلح "استدعاء القوافي"، (انظر: المرزباني، الموشَّح، ٢١٤، وابن رشيق، العُمدة، ٢: ٧٣).

(٢) ديوانه، ٦٠.

(٣) م.ن، ٦١.

معتدلُ القامةِ والقَدِّ   مورّدُ الوجنةِ والخَدِّ

لو وُضِع الوردُ على خدِّهِ   ما عُرِف الخدُّ من الوردِ

قُل للذي يَعجب مِن حُسنهِ:   اقرأ عليه سورةَ الحَمْدِ!

فقوله "اقرأ عليه سورة الحَمْدِ" لا معنى ظاهرًا له يستدعيه سياق الأبيات، بل إن البيت كلّه يظهر متكلّفًا مجتلبًا في هذا الموضع لإضافة قافية جديدة فقط. وأشدّ من هذا وضوحًا قوله(١):

بين أجفانك سِحرُ   ولأغصانك بدرُ

جردتْ عيناك سيفيـ   ـن لذا أمرك أمرُ...

وسواء قلتُ دُرٌّ   ما أرى أو قلتُ ثغرُ

وبماذا أصف الخصـ   ـرَ وما إنْ لك خصْرُ

بك شُغلي واشتغالي   ومضَى زيدٌ وعمرو

---

(١) م.ن، ٧٢- ٧٣.

فلئن كان قوله في البيت الثاني "لذا أمرك أمر" مرتبطاً اعتسافاً بسائر البيت، فإن هذا الشطر الأخير من الأبيات "ومضى زيدٌ وعمرو" لأبرز مثال على اضطرار (ابن رشيق) إلى استدعاء قوافيه عن أيّ طريق ومهما كلّفه الأمر، وإلاّ فمن زيد وعمرو؟! وما علاقتهما بانشغال (ابن رشيق)؟!

وهكذا فقد كانت تؤديه صناعة القافية إلى تلفيق الشطر الأخير، أو بعضه، مع الشطر الأول؛ وذلك ما يجعل القارئ في ديوانه يشعر بفقدان التلازم الدلاليّ الوثيق بين آخر البيت وأوله؛ فتنفصم عُرى وحدة البيت- التي كانت من مظاهر الشّعر العربيّ التقليديّة- لا لمبرّرٍ فنيٍّ ولا بمعوض بنائيّ، وإنما لضعف مَلَكَته في بناء أبياته، ولاسيما عندما يتعلّق الأمر بالقافية.

وكذلك فإنّ مصداق ظاهرة استدعاء القوافي تلك وتفشّيها لدى (ابن رشيق) يتجلّى بالتأمّل في بناء النماذج الآتية من ديوانه[1]:

١- فلا تتخالجك الظنون فإنها مآثم [واتراك فيّ للصنع موضعا] ...
بلى ربما أكرمتُ نفسي فلم تهنْ وأجللتها عن أنْ تذلّ [وتخضعا]

---

(١) م.ن، ١٠٢-١٠٣، ١٠٦، ١٠٨، ١١٦-١١٧، ١٢٤، ١٣٣، ١٣٨، ١٦٧، ١٨٠، ٢٠٦-٢١٢. وانظر كذلك: ص٨٣: ١، ٣، ص٨٤: ١، ص٨٨: ١- ٣، ص١٠٤-١٠٥: ق٩٦، ص١٣٦: ق١٢٤.

ولم أرض بالحظّ الزهيد ولم أكنْ ثقيلاً على الإخوان [كلاًّ مدفّعا].

٢- العفر في فم ذاك الصارخ الناعي [ولا أجيبت بخيرٍ دعوة الداعي]

فقد نعَى ملء أفواهٍ وأفئدة وقد نعَى ملء أبصارٍ وأسماع.

٣- ومكتحلِ الجفون سطا علينا بكأسٍ والصباح له انصداعُ

فقلتُ له تغنّ فدتك روحي لنا صوتاً [فما حرمَ السماعُ]

فحرّكَ رأسه طربًا وغنّى "أضاعوني وأيّ فتى أضاعوا".

٤- لا بدّ في العُور من تيهٍ ومن صلفٍ لأنهم يبصرون الناس أنصافا

والعُمْي أولى بحال العُور لو عرفوا على القياس [ولكن خاف من خافا].

٥- ذهب الزمان بخاشعٍ متبتّلٍ تبكي العيون عليه [باستحقاق].

٦- وأنا أحقّ بذاك غير مدافعٍ في كلّ ناحية [وكلّ طريقِ].

٧- ما كان إلاّ حساماً سلّه قدرٌ على الذين بغوا في الأرض [وانهمكوا].

٨- سقطت ثنيّته فأوجع قلبه لسقوطها [وجرى عليه عظيمُ].

٩- فإذا مررت به فسلِّ فؤاده عنها وقل صَبْراً، [كذاك الريمُ].

١٠- فأدركت ما في النفس من غير ريبة وقبلْتُهُ [إلاّ تحرُّج مُحرمِ].

١١- لا يستطيعون الكلام مهابةً إلاّ إشارة أعينٍ وبنانِ

خافوا الإله فخافهم كلّ الورَى [حتى ضراءُ الأسد في الغِيلانِ] ...

١٢- نظرت لها الأيام نظرة كاشحٍ [ترنو بنظرة كاشحٍ مِعيانِ].

١٣- حتى إذا الأقدار حُمّ وقوعها [ودنا القضاء لمُدّةٍ وأوانِ] ...

١٤- نقضوا العهود المبرماتِ وأخفروا ذِمَمَ الإلهِ [ولم يفوا بضَمانِ] ...

١٥ - يستصرخون فلا يغاث صريخهمْ [حتى إذا سئموا من الإرنانِ].

بادوا نفوسهمُ فلمّا أنقذوا ما جمّعوا من صامتٍ وصَوانِ.

واستخلصوا من جوهرٍ وملابسٍ وطرائفٍ وذخائرٍ وأوانِ

١٦ - خرجوا حُفاةً عائذين بربهمْ من خوفهمْ [ومصائبِ الألوانِ] ...

١٧ - والمسجد المعمور جامع عُقْبةٍ خَرِبُ المعاطن مظلمُ الأركانِ ...

قفرٌ فما تغشاه بعد جماعةٌ لصلاة خمسٍ [لا ولا لأذانِ] ...

١٨ - وتعيد أرض القيروان كعهدها فيما مضَى [من سالفِ الأزمانِ] ...

١٩ - فتفرّقوا أيدي سبا وتشتّتوا بعد اجتماعهم [على الأوطانِ].

إلى غير هذه من أمثلة استدعاء القوافي، التي يتبيّن من نماذجها الكثيرة أنها تزدوج مع ظاهرتَي (التكرار والحشو) المتقدّم وصفهما في ما تُنبِئ به عن ضعف المَلَكَة الفنيّة في بناء البيت الشِّعريّ.

ويشترك (القرطاجنيّ) مع (ابن رشيق) في ظاهرة (استدعاء القوافي)، في نحو قوله[1]:

١-٤١ - أياديكم في السِّلْم تُحيي عفاتكم وتُردي أعاديكم [لدى كل هيجاءِ].

---

(١) ديوانه، ٤، ٥٠، ٨٥، ٩٧.

٢-١٨- نعيمكمْ لي نعيمٌ فلتدمْ لكمُ أسباب كلّ نعيمٍ [ذات تكرارِ].

٣-١١- يا ربنا اغفر لنا اللهم واقضِ لنا بالخير عندك [يا رحمانُ يا ملكُ].

١٢- وعافِنا واعفُ عمّا كان من لـَمَمٍ ومن كبائر [فيها نحن نرتبكُ].

٤-١- لم يَدْرِ مَن ظنّ الحياة إقامةً أنّ الحياةَ تنقّلٌ وترحّلُ.

٢- في كلّ يومٍ يقطع الإنسانُ مِنْ دنياهُ مرحلةً [ويدنو المنهَلُ].

- ٢ -

وقد يُلجئ تَطَلُّبُ التقفية (ابنَ رشيق) إلى تعليق البيت بالبيت، المصطلح عليه بـ(تضمين القوافي)، مع أن هذا يخالف رأيه النقدي[1]، حيث كان- كغيره من النقّاد القدامى[2]- يَعُدُّه عيبًا. ويُلحظ التضمين- بالإضافة إلى ما في بعض نماذجه السابقة في قوله[3]:

قلتُ لمن ناولني مَزّةً [- ما بيَ حُبّ الغِيدِ بل حُبُّها-:]

---

(١) انظر: العُمدة، ١: ١٧١.

(٢) انظر مثلاً: الصاحب بن عبّاد، الإقناع وتخريج القوافي، ٨٢، والمرزباني، ٣١، وأبا يعلَى التنوخي، القوافي، ١٩٣.

(٣) ابن رشيق، ديوانه، ٢٩.

لا تسقني للراحِ ممزوجةً   [اشربْ فما يُمكنني شُربُها]

فالمعنى في هاذين البيتين ينحصر في صدريهما:

قلتُ لمن ناولني مَزّةً
لا تسقني للراحِ ممزوجةً

وليس الشطر الأخير من البيت الأول "ما بيَ حُبّ الغِيدِ بل حُبُّها-:" بسوى إضافة اعتراضيّة، لم يجد عنها محيصاً لاستدعاء قافية البيت، التي لم تدع له بدًّا من أن يُسيغ في شِعره ما لم يسغه في نقده من (التضمين). مثلما أن الشطر الأخير من البيت الثاني كذلك استكمال، أو نوع من الحشو- الذي سبق الوقوف عليه في شِعره- أُلصق لمقابلة الشطر الملصق في البيت السابق.

- ٣ -

ومن استدعاء القوافي ما يعتسفه (العقّاد) منها عندما يقول[1]:

---

(١) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ١٥- ١٦.

١- إنْ كان في السمع طيفٌ فأنت [يا كروان] ...

٢- وظلمة الليل سرٌّ فاقرأه [يا ترجمان] ...

٣- في الأرض بينك ثاوٍ وفي السماء افتنان

٤- وبين ذلك ملهى للحب، [بل ميدان]

٥- واللهو في الحبّ فاعلم كالحرب [يا كروان] ...

٦- الليل يا كروان والعالم [الغفلان] ...

٧- الليل يا كروان! الصبح [يا كروان]!

وهنا يُصدم المتلقّي، إلى جانب استدعاء القوافي عن طريق الحشو والتكرار، بتكلّفها، مهما كلّف الأمر من سماجة تعبير: كما في البيت الثاني، أو سوقيّة تهون من أجل القافية: كما في البيت السادس؛ ليستحيل إيقاع القافية إلى اجتلابٍ ممجوج، بعد أن كانت مركز توحّد لإيقاع الشعور والصور والنغم. ولو وقفنا مع بعض الشِّعر لغير النقّاد، كقول (أبي الطيب المتنبي) مثلاً[1]:

وا حَرَّ قلباهُ ممّن قلبه شبِمُ ومن بجسمي وحالي عنده سقمُ

---

(١) ديوانه، ٨٠-٨١.

ما ليْ أكتِّم حُبًّا قد برَى جسدي ... وتدّعي حُبَّ سيف الدولة الأُممُ

إنْ كان يجمعنا حُبٌّ لغرّتهِ ... فليت أنَّا بقدر الحُبِّ نقتسمُ

قد زرتُه وسيوف الهند مغمدةٌ ... وقد نظرتُ إليه والسيوف دَمُ

فكان أحسنَ خَلْقِ الله كُلِّهِمِ ... وكان أحسنَ ما في الأحسنِ الشِّيَمُ

لتبيّن بجلاء الفرق بين هذا الشِّعر وما في دواوين النقّاد؛ فالبيت الشِّعري في هذا المثال يأتي قطعة متّصلةً من بدئه إلى منتهاه، لا انفصام فيه كتلك النماذج من شِعر النقّاد. وفي هذا توضيح ما يُقصد بظاهرة استدعاء القوافي.

ومن ذلك لدى (العقّاد) الأمثلة الآتية عن الكروان أيضًا[1]:

يحدو ويشدو لا مساعد حوله ... أبداً، (وما هو آمنٌ لمساعدِ)

ولا يُدرى ما حاجة الكروان إلى مساعد في الغناء. ثم يقول[2]:

أنا صائد لصداك، لستُ بصائد ... لك أنت يا كروان، (فأْمَن صائدي)

---

(١) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ١٩.

(٢) م.ن.

ومن الأمثلة المتعدّدة لهذا في دواوينه[1]:

١ - وتمشّيتُ إلى كتبي على	مضضٍ منّي، [وللكتب أوانْ]...
٢ - شعراء الشرق والغرب أما	تملكون الصمت يوماً [في عنانْ]؟!.
٣ - لها الشكر فقد سرت	حبيبي، [ولها الفخر]!.
٤ - انظري يا كلماتي	وأصيخي في أناةِ
ما ضياءٌ ثَمّ في الأفـ	ـق، [وفي كلّ الجهاتِ]...
كلماتي! صدق الصمـ	ـت. [أجل يا كلماتي].

هذا مزيدًا على السابق عرضه من (حشوٍ وتكرار) يلجأ إليه (العقّاد) عندما تُعوزه القوافي.

ولا ينجو من معرّة التقفية هذه حتى في أبياته التي اصطنع فيها التحرّر من القافية المطّردة، ولا أدلَّ على ذلك من أبياته بعنوان "غَنِّ يا كروان"[2]، التي نجتزئ منها:

---

(١) م.ن، ٣٣، ٤٦، ٤٧، ٥٠.

(٢) انظر: م.ن، ١٧-١٩.

قم غَنِّ يا كروان غَنِّ   وتمنَّ في الدنيا ومنّي

....

ما أحبّ الكـــروان!

ما أحبّ الكـــروان!

هل سمعت الكروان؟

***

موعدي يا صاحبي يوم افترقنا

حيث كانت جيرةٌ أو حيث كنّا

هاتفٌ يهتف بالأسماع وهُـنـا

هو ذاك الكروان، هو هذا الكروان!

***

الكراويــن كثـيرٌ أو قليــلْ

عندنا أو عندكم بين النخيـلْ

ثـــَمّ صوتٌ عابرٌ كلّ سـبيـلْ

هو صوت الكروان، في سبيل الكروان

***

وهكذا يمضي يردّد ويكرّر في سائر المقاطع. وهو مستوى من تكلّف النظم

غَنِيٌّ عن التعليق؛ فلو أهمل التقفية إهمالاً لكان خيراً من تنويعٍ متصنّع كهذا[1].

- ٤ -

ومن الملحوظ النمطي، لدى (ابن رشيق) بخاصة، كثرة القوافي المقيّدة. ومن البيّن أن تقييد القوافي أسهل على الناظم من بنائها النحويّ؛ فهذه الظاهرة تتضافر مع الآنف من الظواهر لديه في الدلالة على ضعفه في مَلَكَة التقفية.

والحقّ إن (ابن رشيق) كان قد بَيَّنَ طريقته في نظم القوافي، حين ذكر أنه لا يرصد القوافي قبل الشروع في بناء الأبيات كما يفعل غيره، مع إشارته إلى أن ذلك خلاف الصواب في صناعة الشِّعر[2]. وفِعْله ذاك هو صنيع المطبوع من الشُّعراء بدون ريب؛ الذي تَعِنُّ له القوافي طيّعة دون إعدادٍ أو اجتلاب؛ ويكون له في مَلَكَته ما يُمِدُّه بالمقدرة على التعبير، فتأتي القافية منسبكةً، جزءًا لا ينفصم عن سائر البيت. لكن الشاعر (المتطبّع) لا يكون له

---

(١) ومن هذا القبيل تُنظر مثلاً: أبياته بعنوان "بيجو"، (مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ١٨٥- ٢٠٠).

(٢) انظر: العُمدة، ١: ٢١٠.

من ذلك شيء، فإذا هو يُنشئ صدر البيت، حتى إذا تَمَّ له، أخذ يفكّر في عجزه، وأقلقه شأن تقفيته، وحار بين البدائل، فوقع في ما وقع فيه (ابن رشيق) من تلفيق الشطر الآخِر من البيت مع الشطر الأول؛ ليبدو محض استكمال عروضيّ. كما يضطر تارةً أخرى إلى تقييد القوافي؛ لكي يكون في حِلٍّ من بنائها النحويّ الذي قد يكون مترتّباً على ما ساق في الشطر الأول.

- ٥ -

وعلى النقيض من (ابن رشيق) كان (القرطاجنيّ) يعمد- في ما يظهر- إلى رصد ألفاظ قوافيه رصداً، يكشف عن ذلك ما يُلحظ على قوافيه من اتفاقٍ في البناء الصرفيّ، كأن تكون من (المصدر الميميّ) معظمها. فعلى سبيل المثال ترد في قوافي إحدى قصائده هذه الألفاظ[١]:

موثِق/ مشرِق/ منطّق/ مطوّق/ مشفق/ مونق/ محقّق/
موفّق/ مشرق/ مأزق/ مصدق/ منطق/ متدفق/ مرتقي/
مغدق/ مصعق/ مبرق/ ممزّق/ محرّق/ مشرق/ مستوسق/
مؤرّق/ معرق/ مفرّق.

(١) انظر: القرطاجنيّ، ديوانه، ٨١- ٩٠.

ومعظم هذه الألفاظ تأتي في أبيات متعاقبة. وفي قصيدة أخرى[١]:

مخيّمِ/ مبهم/ أسحم/ أدهم/ مقدم/ متجهم/ متحطم/
مضرم/ مقوم/ مصمّم/ محرم/ مبرم/ متهدّم/ مقدم/ متمّم/
معجم/ مرزم/ منتمي/ معدم/ أخزم/ أقدم/ أعظم/ أعصم/
أقتم/ أيّم/ أعقم/ مزمزم/ مخرم/ مقلّم/ معلّم/ مقدّم/ مترنّم/
معلم/ منهمي/ متهم/ مستسلم/ متئم/ سهّم/ أبهم/ مخذم/
معجم/ منسم/ ميمّم/ مرجّم/ ميسم/ مسلم/ أيهم/ متردم/
مسهّم/ الأنعم/ ميمّم.

وهذه هي القوافي المتعاقبة أو المتقاربة في القصيدة (فقط) دون المتباعدة، ممّا جاء على صيغة واحدة أو صيغ متقاربة. ويتّضح أن ألفاظ بعض قوافيه قد تتقارب- بالإضافة إلى صيغها الصرفية- في حروفها أو تتّفق، ممّا يصل بها إلى درجة من (لزوم ما لا يلزم)، لكنه ليس بذاك، وإنما هو الاعتماد على رصد القوافي للنظم عليها. وأمثلة هذه الظاهرة كثيرة في ديوان (القرطاجنيّ)، نُحيل إليها من شاء[٢].

---

(١) انظر: م.ن، ١٠٤- ٠٠٠.

(٢) انظر: م.ن، ٩٨- ٠٠، ١٠٩- ٠٠٠، ١٤- ٠٠، وغيرها.

ولهذا فقد كان من الطبيعيّ أن تأتي قوافيه في بعضها معجميّة غريبة، مثلما في قوافي هذه الأبيات[1]:

١-١٠- وتنكّب الزوراء سعدٌ ذابحٌ	يرمي النعام بأسهمٍ لم (تُرعـظِ).
٢-١٥- العمر مرحلةٌ والمرء في سـفرٍ	في كلّ حينٍ إلى الأُخرى له (رَتَكُ).
٣-١٧- من كلّ معتادٍلغارات الضحى	لاكـتْ نواجذه الشكيمَ و(ساكها).
٤-١٨- وكلت إلى رأد الضحى إقرابها	ولرمي أحداق العدا (إعراكها).

حتى ليبدو كأن (القرطاجنيّ) كان يحرص في بعض قصائده على أن لا تفوته من معجم اللغة مفردةٌ على رويّ قافيته إلاّ جاء بها، مهما يكن حالها من غرابة وثقل.

- ٦ -

ولا يكتفي (القرطاجنيّ) برصد القوافي، وإنّما يُجري عمليّة أخرى لاشتقاق قوافٍ جديدة منها، وذلك عن طريق تقليب الألفاظ على

---

(١) م.ن، ٧٤، ٨٥، ٨٧.

أوجهها الاشتقاقيّة، ومن ذلك هذه المفردات التي يقلّبها في إحدى قصائده[1]:

اِلحظِ/ اللحظ/ يلحظ (من مادة (لحظ)). ألمظ/ الملمظ/ متلمظ (من مادة (لمظ)). متيقظ/ تيقظ (من مادة (يقظ)). قيّظ/ مقيّظ (من مادة (قيظ)). محفظ/ تحفظ/ يحفظ/ حفظ (من مادة (حفظ)). ملفظ/ تلفظ (من مادة (لفظ)). مغلظ/ تستغلظ (من مادة (غلظ)). يوعظ/ وعّظ (من مادة (وعظ)).

هذا كلّه في قصيدة واحدة. وفي قصيدة أخرى تأتي ألفاظ القوافي هذه[2]:

أيامنِ/ الأيامن/ ميامن (من مادة (يمن)). ظعائنِ/ ظاعن (من مادة (ظعن)). مُداهن/ مَداهن (من مادة (دهن)). عالن/ معالن/ عوالن (من مادة (علن)). هاتن/ هواتن (من مادة (هتن)). دواجن/ داجن (من مادة (دجن)). آمن/ مآمن/ أوامن (من مادة (أمن)). سواكن/ مساكن (من مادة (سكن)). صوافن/ مصافن (من مادة (صفن)). مفاتن/ فاتن (من مادة

---

(١) انظر: م.ن، ٧٤- ٧٥.

(٢) انظر: م.ن، ١١٣- ١١٦.

(فتن)). قارن/ قرائن (من مادة (قرن))؛ غابن/ ومغابن (من مادة (غبن)).

- ٧ -

ولا يقلّب (القرطاجنيّ) كلمات قوافيه على أوجهها الاشتقاقيّة حسب، بل إنه أيضًا يستلهم عن طريق القافية المرصودة المعنى الذي يبني عليه بيته، وذلك بإجالة تفكيره في معاني لفظة القافية، ومن ثَمَّ نظم بيتٍ ينساق إليها؛ ولهذا كَثُرت ظاهرة (رد العجز على الصدر) كثرةً بالغةً لديه. ثم هو لا يقف عند توليد معنى البيت من معنى القافية ولكنه يولِّده أحياناً من معنى لفظٍ بينه وبين لفظ القافية جناسٌ أو طباق، أو يستخرجه من معنى أحد التقلّبات التي يُجريها على كلمة القافيه. ومن أبرز الأمثلة على ذلك قصيدته المشار إلى قوافيها المقلّبة في الفقرة السابقة، ومنها[1]:

١ - (أيمن) الركب فـ(يامنْ)	تزجـر الطـيرَ (أيامـــنْ)
٢ - ولتسلْ عنهم نســيمًا	(ضاع) من تلك (الظعائنْ)
٣ - واستمع نغمةَ (شـادٍ)	للحُلى في جِيْدِ (شـــادنْ)

---

(١) م.ن.

٤ - يانوَى الأحبابِ (كائنٍ)	هجت من خطبٍ و(كائنْ)
٥ - آه من حلمٍ (مضاعٍ)	يوم ذاك الخِـلم (ظاعنْ)
٦ - غصن (آسٍ) شربه ما	ءُ شبابٍ غير (آسنْ)...
١٠ - إن أسراري (بوادٍ)	في هوى البيض (البوادنْ)
١١ - أشتكي من نَفَسٍ (عـا	لٍ) بـه سِـرِّيَ (عـالـنْ)
١٢ - ودموعٍ مشب(هـاتٍ)	جودَ يحيى وهو (هـاتنْ)
١٣ - مَـلِـكٌ للـه مـنـه	(ظـاهرٌ) زاكٍ و(باطـنْ)
١٤ - ما له - عِلْمًا - (مـوازٍ)	ما له حلـمًا (مـسوازنْ)...
٦٥ - فالسرى للسيرِ فيهنَّ [م]	(مصـافٍ) و(مصـافنْ)
٦٦ - لا تزل محفوفة (منـ	ـك) البرايـا (بالمآمـنْ)
٦٧ - مِن (أَمامٍ) و(وراءٍ)	و(شِـمالٍ) و(مَيـامنْ)
٦٨ - فـ(تـُروّى) من (أوامٍ)	و(تُـرَى) وَهْيَ (أوامـنْ)

والقصيدة على هذا النحو كلّها، في ثمانية وستين بيتًا، يضع القافية ثم يصنع لها البيت. ويرى القارئُ كيف باتت هذه اللعبة طيّعة لدى (القرطاجنيّ)؛ فهو في بيته قبل الأخير يورد القافية "ميامن" ومنها يجمع الجهات الأخرى: "من (أمام) و(وراءٍ) و(شِمالٍ)" ليصنع البيت! وهكذا، فالظاهرة تتعدّى لديه (ردّ العجز على الصدر)، أو البناء على القوافي المعدّة سَلَفًا، إلى تلاعبٍ من نوعٍ أعقد، ينمّ على عجزه وكلاله حتى عن إكمال الفراغ وحشو القالب بكلامٍ

يختلف في حروفه عن القافية (الصياغة). وبذا انطلق ينظم عشرات الأبيات ومئاتها، ومعظمها على طريقة (ابن مالك) في نظم الألفيّة؛ إذ صارت القوافي المعدّة هي التي تُملي عليه سياق المعنَى وتوجّهه، بحيث تدلّ على البيت قافيته؛ لأنه إنما بُنِيَ من أجلها. تأمّل قوله[1]:

١- بُشـرايَ أن يمّمتُ خير مُيَمَّمِ	وحططتُ رحلي في أعـزّ مخيّمِ
٢- ووجدتُ نار هُدًى على ليل السُّرَى	فَرَجَتْ لعيني كلّ بابٍ مبهمِ
٣- فتركتُ خفض جناح عيشٍ أفيحٍ	وسريتُ تحت جناح ليلٍ أسحمِ
٤- وكأنّني لليُمْنِ إذ أسري بـهِ	أمطيتُ صهوةَ أشقرٍ لا أدهمِ
٥- حتى قدمتُ على مقـامٍ عندهُ	بَشَّـرْتُ آمالي بأسـعدِ مَقْدَمِ
٦- ولمحـتُ غُـرَّةَ قائـمٍ متهلّـلٍ	يسطو بصرف الحادث المتجهّمِ
٧- جـرّار كـلّ كتيبـةٍ جرارةٍ	ذيّالها فوق القنَى المتحطّمِ...
١٧- قد صيّر الدنيا اتصالُ أمانها	حَـرَمًا بصارمه المحلّ المحرمِ
١٨- إن الأمير حَمَى وحاط حِمَى الهُدى	بالرأيِ والرعيِ السـديدِ المبرمِ
١٩- فأعدَّ للإسـلام أنفسَ عـُدَّةٍ	وبنَى بنـاءً ليس بالمُتَهَدِّمِ

---

(١) م.ن، ١٠٤-١٠٥.

٢٠- نِيْطَتْ ولايـةُ عهدِهِ بسليلِهِ   وشبيهِهِ والشبلُ شِبْهُ الضَّيغمِ

٢١- فغـدتْ به تعلو ويستعلي بهـا   كالسيف في كفِّ الشجاعِ المقدمِ

٢٢- فالدِّيـنُ والدُّنيا معًا قد بُشِّرا   منـه لأنـوارِ الهُـدَى بمُتَمِّـمِ

٢٣- نَضِرتْ شبيبتُه ولكنْ عُوْدُهُ   عاصٍ على الأعداء صُلْبُ المعجَمِ

٢٤- فَسُنُوْهُ مشبهةٌ أنابيبَ القـنا   عَدداً وعَدُّ خِلالِهِ كالأنجمِ

٢٥- بأسٌ كما ترميْ السماءُ بشُهبها   ونَدًى كما تَنْهَلُّ هاطلةُ السُّمِي

٢٦- وإذا أبو يحيَى تعاجَلَ والحيَـا   أزرتْ أناملُـهُ بِنَـوْءِ المرزمِ

٢٧- مَلِكٌ إلى عليا أبي حفصٍ نُمي   أكرمْ بذاك المنتَمَـى والمنتمي

٢٨- مِنْ آل عبد الواحدِ الغُرِّ الأُلَى   جَبْرُ الكسيرِ بهمْ ويُسْرُ المُعدمِ

... إلخ.

فلو نظرت إلى القافية في هذا الشِّعر لعرفت ما سيقال في البيت، وكذلك العكس.

ولعل اتجاه (القرطاجنيّ) هذا إلى (رصد القوافي) كان اتجاه عصره بعامّة. ومن المعروف أنه قد ظهر في ذلك العصر أضخم معجمٍ في العربيّة- وهو معجم (لسان العرب، لابن منظور، ٦٣٠- ٧١١هـ)- مرتَّبًا على أواخر الحروف من جذور الكلمات، تلك الطريقة التي قيل في تعليلها إنها لتسهيل جمع القوافي على الناظمين، ثم تلاه على المنوال نفسه (القاموس المحيط،

لفيروز آبادي، ٧٢٩ - ٨١٧هـ)[١]. وإنّ القارئ ليشعر في بعض القوافي المتعاقبة، كـ"حمائمه/ سمائمه/ غمائمه/ لطائمه"[٢]، كأن (القرطاجنيّ) كان يرصدها مستعينًا بمعجم من تلك المعاجم.

ومهما يكن من شيءٍ فإن في مظاهر تقفية (القرطاجنيّ) ما يدلّ على نهجه في استدعاء القوافي وتصنيعها والنظم عليها.

- ٨ -

ولم يقف الأمر بـ(القرطاجنيّ) عند إعداد القوافي من (معجم اللغة)، بل إنه قد يستدعي أعجاز أبياته من (معجم الشِّعر العربيّ) بـ(المشاطرة)[٣].

---

(١) خلا أن أوّل معجميٍّ معروفٍ اتّخذ تلك الطريقة هو (الجوهريّ، -٣٩٣هـ)، في معجمه (تاج اللغة وصحاح العربيّة).

(٢) انظر: القرطاجنيّ، ديوانه، ١٠٩: ٩- ١٢.

(٣) يُصطلح على هذه الطريقة بالتضمين، مع أن التضمين قد لا تقتصر دلالته على تضمين شطر بيت- كما هو هاهنا- وإنما قد يكون لبيتٍ كاملٍ أو أكثر، أو قد يكون لأقلّ من شطر، وكذا قد اصطُلح به على مدلولات أخرى مختلفة، منها (التضمين العروضيّ) الذي سبق ذكره، (وانظر: وهبة، **معجم مصطلحات الأدب**، (تضمين))؛ لذا، ولمّا كنّا قد استعملناه قبلُ بمعناه العروضيّ، فإننا نخرج- أمْنًا ←

ومن أمثلة ذلك قصيدته التي شاطر فيها معلقة (امرئ القيس)، ومطلعها[1]:

بعينيك قُلْ إنْ زُرتَ أفضلَ مرسَلِ "قفا نبكِ من ذكرَى حبيبٍ ومَنزلِ"

متخذًا من أعجاز المعلّقة أعجازًا لقصيدته. وتأتي المشاطرة ضمن قصائد أخرى، كمشاطرته معلّقة (عنترة) في قوله[2]:

٤٩- فترى الذُّبابَ بها يُغنّي في الطلى "هَزِجًا كفعلِ الشاربِ المترنّمِ"
٥٠- ماجتْ بها لُجَجُ الحديد محيطةً "فتركنَ كلّ حديقةٍ كالدرهمِ" ...
٦٩- أضحت عن الزوراء أندلسٌ بها "زوراء تنفر عن حياض الديلمِ" ...
٧١- وتُغادر الشُّعراء تُنشد بعدها "كم غادر الشُّعراءُ من متردّمِ"

للبس- إلى اقتراح (المشاطرة) مصطلحًا نشير به إلى هذه الطريقة في النظم؛ بما أن الشاعر السابق يشاطر اللاحق بشطرٍ من القصيدة.

(١) ديوانه، ٨٩- ٩٠.

(٢) م.ن، ١٠٦، ١٠٨.

وهو فنٌّ شاع في معاصري (القرطاجنيّ) بمشرق العالم الإسلاميّ ومغربه[1]. كانت قد عُرفت بوادره عند الشُّعراء المتقدِّمين، كما عند (أبي نواس) في قوله[2]:

فقال: هاتِ وأسمعنا على طربٍ "ودّعْ هريرةَ.. إن الركبَ مرتحلُ"
ثم استهشّتْ إلى صوتٍ تملّحــهُ "إنّا محيوكَ فاسلمْ أيّها الطَّلَلُ"

ويشارك (القرطاجنيَّ) (ابنُ رشيق) في (المشاطرة)، لكنه قليلٌ لديه، في مثل قوله[3]:

غنّنـي يـا مجـوّدَ الخلـقِ عنـدي "حَيِّ نجدًا ومَن بأكنافِ نجـدِ"

على أن هذه الظاهرة عند (القرطاجنيّ) تندرج- فيما نرى- ضمن ظواهر التقفية لديه، إذ لا يظهر وراء مشاطرته أكثر من اتخاذها وسيلة

---

(١) وانظر: سلاّم، الأدب في العصر المملوكيّ، ١٣٠- ١٣٢.

(٢) ديوانه، ١١٦.

(٣) ديوانه، ٦٢.

للنظم، دون أن يُقيم مسوّغًا تناصيًّا، حواريًّا، مثلاً، مع ما يضمّنه. فلو نظرتَ إلى قوله من قصيدته المشاطرة لمعلّقة (امرئ القيس)[1]:

١١ - نَبِيٌّ هُدًى قد قال للكُفرِ نورُهُ "ألا أيّها الليلُ الطويلُ ألا انْـجَلِ"

١٢ - تلا سُوَرًا ما قولها بمعارضٍ "إذا هيَ نَصَّتْهُ ولا بمُعَطَّلِ"

١٣ - لقد نزلتْ في الأرضِ مِلَّةُ هَدْيِهِ "نزولَ اليمانيْ ذي العِيابِ المُحَمَّلِ"

١٤ - أتتْ مغربًا من مشرقٍ وتعرّضتْ "تَعرُّضَ أثناءِ الوِشاحِ المُفَصَّلِ"

١٥ - ففازتْ بلادُ الشرقِ من زينةٍ بها "بِشِقٍّ وشِقٌّ عندنا لم يُحَوَّلِ" ...

٢٧ - فما أغنتِ الأبدانَ درعٌ بها اكتستْ "ترائبُها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ"

٢٨ - وأضحتْ لِواليها ومالكها العِدا "يقولون لا تهلكْ أسًى وتَجَمَّلِ"

لما ظفرتَ هناك ببُعدٍ فنيٍّ وراء هذه العمليّة يُجاوز شكليّتها النظميّة.

ثم لِمَ تضمين الأعجاز دون الصدور؟ أليس ذلك في أساسه استرفادًا للقوافي؟ وخصوصًا عندما تُلصق صدور الأبيات إلصاقًا بأعجاز مجتلبة،

(١) ديوانه، ٩٠، ٩٢.

لتتعرّى- بشكليّتها المتصنعة المهلهلة- موازنة بالأعجاز الملفّقة. وفي هذا كلّه ما فيه من استسهال الشِّعر وعَدِّه مهارةً نظميّةً صِرفة[1].

وبنهج (القرطاجنيّ) هذا في إعداد القوافي لم تظهر على شِعره بِسَعَةٍ تلك الظاهرة التي ظهرتْ على شِعر (ابن رشيق) من تراخي الرابط النظميّ بين الشطر الآخِر من البيت والشطر الأول، مع ما ينجم عنها من أن يبدو الشطر الآخِر كما لو كان محض استكمال عروضيّ للشطر الأول. غير أن إعداد القوافي لدى (القرطاجنيّ) لم يُنقذ ترابط البيت الفنّيّ، بسوى علاقاتٍ صوتيّه شكليّة، تقوم على عكس ما قامت عليه طريقة (ابن رشيق)؛ فتَنْصِب القافية ثم تُركَّب عليها البيت تركيبًا، بما ينتج عنه من منظوماتٍ تفتقر إلى روح الشِّعر وطبيعته وصدقه الفنّيّ، في استعراضٍ احتفاليٍّ بالقوافي[2]، مليء

---

(١) ولئن كانت (المشاطرة) قد شاعت في عصر (القرطاجنيّ) كما تقدّم، والإنسان ابن بيئته، فإن ذلك لا ينفي الحُكم على مستواها الفنّيّ، ثم لا يُعفي (القرطاجنيّ)- وهو يصنّف نفسه ويصنّفه الناس ناقدًا حصيفًا- من تَبِعَة هذا الحُكم. مع أن صنيعه هذا كان يحظَى بالحمد والتنويه ممّن لا يحفلون سوى بالجانب الشكليّ من النظم، (كالشريف الغرناطيّ، رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، ١: ١٠١)، معلّلاً ذلك بصرفه البيت عن المعنى الذي أراد (امرؤ القيس) إلى معنى آخر شريف. (عن: مقدّمة ابن الخوجة لديوان القرطاجنيّ، ٨١).

(٢) انظر مثلاً: ديوانه، القصيدة ٢٣، ص٦٨- ٧٠.

بالحشو والتكرار، والتعمّل بلا معنى، والإطالة بلا طائل، وردّ عجزٍ على صدر ثقيل[1].

ومع ما يكشف عنه ديوان (القرطاجنيّ) من مهارةٍ نظميّة- وهو العروضيّ البلاغيّ المتمكّن- فإن نهجه الآنف وصفه قد أضلّه- كما أضلّ سلفه (ابن رشيق)- جادّة الشِّعر، التي لاتُعَدّ لها القوافي إعدادًا ولا تجتلب اجتلابًا.

- ٩ -

أمّا (العقّاد) فله سبله إلى تصنيع القوافي. منها: ما يحاوله من تشكيلات صناعيّة، بُغية افتراع أشكال تنويعيّة جديدة للتقفية، يقع بها في التصنّع والاعتساف، كما أوقعه اجتلاب القوافي قبل، نحو قوله في أبيات بعنوان "متى"[2]:

---

(١) على أن احتفال القرطاجنيّ بالقوافي يتعدّى شِعره إلى نقده، فقد وضع كتابًا في هذا الموضوع، بعنوان "القوافي". يشير إليه (المقّري، أزهار الرياض، ٣: ١٧٢).

(٢) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٢٦- ٢٧.

متى يـا عيونُ يعـود الضيـاءُ؟ متى يـا رياضُ يعـودُ الربيعْ؟
متى تأمرين؟ متى تأذنـين؟ متى تَقبلـين دعـاءَ الشـفيعْ؟

***

متى يرجع الغـائبُ المرتجَـى إلى صدرِ أمٍّ براهـا السـقامْ؟
متى يهبط النومُ تحـت الدُّجَـى لعينيـكَ يـا سـاهرًا لا ينـامْ؟

***

متى يطلـع النجـمُ للتائـهـين وقـد غرقـوا فـي ليالي الخطوبْ؟
متى يجمع الشـطُّ تلك السـفين وقد عاث فيها الخِضَمُّ الغَضُوْبْ؟

***

متى يـأذن الجـائعـون الظـمـا ءُ في المـاءِ يُطفـئُ حرَّ الصَّدَى؟
وفي الـزادِ [...] ذمـاءُ الحـيـا ةِ،[و]في الخمرِ يعلو بها مُصعدا؟[1]

***

متى؟ إيْ وربِّـك قُلْ لي متى؟! وسَلْهُمْ عن اليـومِ والموعـدِ؟

---

(١) كذا في الديوان، والبيت مكسور الوزن، يستقيم بإضافة كلمة "يُبقي"، مثلاً، في الشطر الأول: "وفي الزاد يُبقي ذماء". هذا، مع جعل تاء كلمة "الحياة" معها في الشطر الأول، أو حذف الواو من قوله "وفي الخمر".

فقد يُقبلُ الزائرُ المرتجَى ولا من مُلاقٍ له في غدِ؟!

***

إليكَ مثال السؤال العجيب وأنت بأحلى مثالٍ تجودُ

عَشيَّةَ تبسمُ عند الودا ع وتسأل: في أيّ يومٍ أعودُ؟!

***

فقيّد قوافي الأبيات الستة الأولى، ثم نصب قافيتَي البيتين بعدها، ثم خفض، ثم رفع[1]؛ ممّا كلّفه كلّ هذا التكرار والحشو والنثريّة، بلا محتوى شِعريّ، ناهيك عن أن يكون موازيًا لهذا الجهد في التشكيل الصناعيّ.

وهو يلجأ كثيرًا إلى التكرار للتكثّر من القوافي، دونما اكتراث بما يجنيه بذلك من سماجة على المحتوى والصورة، كأن يقول من قصيدة بعنوان "المنديل"[2]:

بيومٍ كسان للمنـد يلِ قُدِّسَ لُحمةً وسَدَى

---

(١) قوافي الأبيات غير مضبوطة بالشكل في الديوان.

(٢) العقّاد، مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٤٢.

وقُدِّسَ قبلهُ مَن أنـ ـبتَ الكتّانَ أو حصدا

وقُدِّسَ مثلهُ مَن قا مَ عند النَّولِ أو قَعَدا

وقُدِّسَ كلّ مَن نادَى بهِ في السوقِ، أو شَهِدا

فهؤلاء مقدَّسون كلّهم!.. من أجل أن يضيف: "سُدَى/ حَصَدَ/ قَعَدَ/ شَهِدَ" على رصيف القوافي، الذي يبدو في هذه العمليّة هو "المقدَّس" الحقيقيّ لديه.

ومن تكلّفه- الذي لعلّه كان يعدّه تجديدًا في القوافي- ركوبه تقفيات غريبة ثقيلة. في مثل قوله من قصيدة بعنوان "شدوٌ لا نوح"[1]:

شدوُ القماريِّ لا نوحُ القماريِّ هل يعبر الحزنُ بالشادي الصباحيِّ؟

أو الربيعيّ في أُنْسٍ وفي أملٍ وفي غرامٍ على الإلفينِ مَطْـوِيِّ؟

ثم تستمرّ قوافيه هكذا: "... الأمانيِّ/ الأناسيِّ/ الأغانيِّ/ طيريٍّ.. إلخ". فيعتسف هذه التقفية الثقيلة، المشدّدة المكسورة، حيث يأتي الرويُّ ياءً

(1) م.ن، ٢٢.

مكسورةً مكسورًا ما قبل ردفها اليائيّ[1]، وقد يكون الرويّ ياءً أصليّة أو للنسب. بما يتولّد عن ذلك من عُسر في اللفظ، فضلاً عن النشاز في النغم. والياء التي يسوغ أن تكون رويًّا، كما يقرّر علماء القوافي، هي: الياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها، أو ياء النسب المخفّفة[2].

---

(١) تفصيل حروف القافية هنا: "مارِيْـيِـيْ"، الياء الأولى: رِدْف، والثانية: رَوِيّ، والثالثة: وَصْل.

(٢) انظر مثلاً: أبا يعلى التنوخيّ، ١٨٥ – ١٨٦، ومحمود مصطفي، أهدى سبيل إلى علمَي الخليل، ١٢٢ – ١٢٣. وقد ذكر (أبو يعلى، ١٠٤) جواز أن تكون الياء الأولى من ياء (فعيل) رويًّا، غير أن ما أورده من أمثلة على هذا كلّها من الرجز، كقول الراجز:

ألم تكن أقسمت بالله العليّ … أن مطاياك لمن خير المطيّ

كما أجاز أن تكون الياء المخفّفة في النسب رويًّا، وأورد ذلك في الرجز كذلك، في مثل قول الراجز:

إن تنكروني فأنا ابن اليثربيْ

قتلت علباء وهند الجملِيْ

وابنًا لصوحان على دين عليْ

←

وما دفع (العقّاد) إلى هذه القوافي سوى غرامه المعهود بالإغراب، بالرغم ممّا يكلّفه إيّاه؛ ذلك أن ما قرّره أصحاب علم القوافي لم يأت اعتباطًا ولا تجميدًا للقواعد، ولكنه ناتج استقراء للشِّعر العربيّ؛ والشُّعراء لم يركبوا هذه التقفية لما فيها من ثِقَل لا يتواءم ووظيفة القافية؛ من حيث هي مكمّل الوزن في إحداث التأثير الموسيقيّ الملائم، لا محض مفردةٍ لغويةٍ تُرمَى في نهاية البيت كيفما اتّفق، إدلالاً بالمهارة اللغويّة.

أ- ٥- طول القصيدة:

كان طول القصيدة ناتجًا طبعيًّا للنهج النظميّ عند هؤلاء النقّاد. وينضاف هذا الجانب إلى مستوى الصوت، من حيث هو ظاهرة صوتيّة لا دلاليّة.

على أن (ابن رشيق) قد خالف رأيه النقديّ في أفضليّة الإطالة؛ الذي علّله بأن "المطيل من الشُّعراء أَهْيَبُ في النفوس من الموجِز"[1]، حيث تأتي

وأردفَ بقوله: "والأحسن في كلّ ما وَقَعَ فيه اختلاف أن يُجعل وَصْلاً". والوصل هو: "حرف يكون بعد الرويّ، متصل به، ويكون أحد أربعة أحرف: الواو، والألف، والياء، والهاء". (انظر: م.ن، ١١٩).

(١) العُمدة، ١: ١٨٧.

معظم قصائد ديوانه مقطوعات، أو قصائد قصيرة، أو مائلة للقصر، إلاّ قصيدتين: الأولى همزيّة[1]، بلغت ٣٩ بيتًا، ثم نونيّته في رثاء القيروان، ذات الترقيم السادس والتسعين بعد المائة[2]، وبلغت ٥٦ بيتًا. أ فسبب مخالفة رأيه النظريّ ما تقدّم من عدم البناء على القوافي المعدّة، وما كان يحمله عليه من تلفيق الشطر الآخِر طلبًا للتقفية؛ فذلك- مع ضعف الطبع- كان أجدر أن يحدّ من طول نَفَسه النظميّ؟ أم أن قصائده لم تصل إلينا كاملة؟ كِلا الاحتمالين وارد، وإن كنّا نرجّح الأول؛ ولا سيما لما يُلحظ في هذه القِطَع التي بين أيدينا من محدوديّة الغرض أصلاً، كأنْ يكون عن (الزرافة)، أو (ركوب البحر)، أو (القناعة)، أو (سوداء)، أو (شكوى حرفة الأدب)، أو (البغل)، أو (المشمش)،.. ونحوها من تلك الموضوعات التي كان يتظرّف (ابن رشيق) بالنظم فيها. مهما يكن من سبب ذلك، فإن ميله إلى إطالة القصيدة بقي ميلاً نظريًا لم يحقّقه في شِعره. وهو عندما سعى إلى تحقيقه، كما في القصيدتين المشار إليهما، لم يملك الحفاظ على قوّة نظمه؛ فبدا عليه الضعف

---

(١) انظر: ديوانه، ١٦- ٢٠.

(٢) انظر: م.ن، ٢٠٤- ٢٠٠.

في نهايته بدرجة لافتة بالقياس إلى بدايته، ويتّضح هذا في نونيته، التي بدأها بقوله[1]:

كم كـان فيهـا مـن كـرامٍ سـادةٍ بِيْضِ الوجوهِ شوامخِ الإيمانِ
متعـاونينَ عـلى الديانـةِ والتُّقَـى لله في الإسرارِ والإعــــلانِ
ومُهَـذَّبٍ جَـمِّ الفـضائلِ بـاذلٍ لنوالـــهِ ولِعِرْضِـــهِ صَـــوَّانِ
وأئمّـةٍ جمعـوا العلـومَ وهَـذَّبوا سننَ الحديثِ ومُشْكِلَ القُرآنِ
علماءَ إنْ ساءلتهمْ كَشَفوا العَمَى بفقاهـــةٍ وفـــصاحةٍ وبَيـــانِ

حتى يصل في نهاياتها إلى قوله[2]:

فَتكُـــوا بأُمّـــةِ أحمـــدٍ، أتـــراهمُ أَمِنُوا عِقابَ الله في رمضـانِ؟
نَقَضُوا العهودَ المبرَماتِ وأخفروا ذِمَمَ الإلهِ ولم يَفُوا بضَمـــانِ
فاستحسنوا غَدْرَ الجِوارِ وآثـروا سَبْيَ الحريمِ وكَشْفَةَ النِّسوانِ ...

---

(١) م.ن، ٢٠٤-٢٠٠.

(٢) م.ن، ٢٠٨-٢٠٩، ٢١١-٢١٢.

خرجـوا حُفـاةً عائـذينَ بـربِّهِمْ　　من خوفهمْ ومصائبِ الألوانِ ...

وتُعيد أرضَ القيروانِ كعهـدِها　　فيما مضَى من سالفِ الأزمانِ ...

فتفرَّقـوا أيـديْ سَـبَا وتَـشَتَّتُوا　　بعدَ اجتماعهمُ على الأوطـانِ

حيث يضطرّ في هذه الأبيات الأخيرة من القصيدة إلى استجداء القوافي، فيلجأ إلى الضعيف منها أو الاستدعائيّ المجتلَب، أو يعمد في غضون ذلك إلى التحايل التركيبيّ الواهي، بالتقديم والتأخير، المؤدّي إلى سماجة الصورة، كما في قوله: "ومصائب الألوان"، بمعنى: "وألوان المصائب".

أمّا (القرطاجنيّ) فيُسهب إسهابًا مملاً في أغلب قصائده، وذلك لاستيفاء فنون البلاغة من بيان وبديع[1]، أو لاستعراض مهارته في النظم، كقصيدة له طائيّة بلغت سبعة وتسعين بيتًا[2]، من يراجع مفردات اللغة العربيّة المقفّاة بحرف الطاء- في "القاموس المحيط" للفيروزآبادي، مثلاً- يتبيّن أنه يوشك أن لا يغادر في قوافيه واحدة من تلك المفردات، فضلاً عن قِلّةٍ نسبيّة في تكرار جذور القوافي؛ ممّا يشي بأن دافع إطالته إنما هو الرغبة في

---

(١) انظر: ديوانه، قصيدته الجيميّة رقم ١٠، البالغة أبياتها ٨٢ بيتًا: ٣١- ٠٠.

(٢) انظر: م.ن، قصيدة رقم ٢٣: ٦٨- ٠٠.

إبراز مقدرته على النظم في قافية الطاء، تلك التي تُوصف بأنها في الشِّعر العربيّ (قافية نَفُوْر)[1].

وماذا بعد ميميّته التسبيحيّة[2] من دليل على نهجه النظميّ المسهب هذا؛ فقد ساق خمسة عشر بيتًا ومئة، يبدأ منها ثمانية أبيات ومئة بعبارة: "سبحان..."، وكأنما ودّ- لو اسطاع- أن يسبّح الله تعالى شِعرًا بعدد ما خلق وما سيخلق.. فانظر إذن كم سيبلغ عدد الأبيات؟! وما يبدو ذلك كلّه حبًّا في التسبيح بمقدار ما هو حرص على استيفاء جميع الكلمات المختتمة بالميم في لغة الضاد[3].

---

(١) انظر: الطيّب، عبدالله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، ١: ٥٩.

(٢) انظر: القرطاجنيّ، **ديوانه**، ٩٨- ١٠٠.

(٣) وقد تقدّم ما تكشف عنه هذه المطوّلات من رصد معجميّ للقوافي. ويتبدّى ذلك في (التسبيحيّة) في نحو: "مبتسم/ السجم/ منفهم/ ملتئم": (بسم/ سجم/ فهم/ لأم)، "العدم/ العصم": (عدم/ عصم) ، "حكم/ محتكم": (حكم)، "يرم/ منصرم": (روم/ صرم)، "منقسم/ متسم": (قسم/ وسم) ، "الصمم/ اللمم": (صمم/ لمم)، "رغم/ قدم/ ملتزم/ متهم": (رغم/ قدم/ لزم/ وهم).. إلخ. حيث يرد تعاقب القوافي على منوال تعاقب موادّها في الترتيب المعجمي. وهذا عدا منظوماته الأخرى التي من طبيعتها أصلاً الطول، كميميّته في النحو (ديوانه، ١٢٣-١٣٣)، البالغة سبعة عشر بيتًا ومئة، أو مقصورته الرجزيّة، ذات المطلع: ←

ولا يندّ (العقّاد) عن ظاهرة إطالة القصيدة هذه، بالرغم من كثرة المقطّعات لديه، وما يلجأ إليه أحيانًا من تنويع في قوافي قصائده الطوال. ويكفي تصفّح دواوينه لتبيّن هذه الظاهرة. وقد مرّ ما كان يحمله عليه ذلك من تكرارٍ وحشوٍ وتمحّل. ولعلّ من أكبر نماذج هذه الظاهرة لديه منظومته بعنوان "كلماتي" التي سبقت إليها إشارة[1]. ويأتي طول القصيدة عند (العقّاد) تطبيقًا لرأيه النقديّ، الذاهب إلى أن "العلامات البارزة في قصائد ابن الروميّ هي: طول النَّفَس، وشِدّة استقصائه المعنى، واسترساله فيه..."[2].

وبهذه الظاهرة- من طول القصيدة، المتمخّض عن استمراء النظم عند النقّاد- تكتمل حلقات المستوى الصوتيّ لديهم كيفًا وكمًّا.

لله ما قد هِجْت يا يومَ النوَى ... على فؤادي مِن تباريحِ الجوَى

وتبلغ ألفًا وستة أبيات، (انظر: القرطاجنيّ، قصائد ومقطعات، ١٧- ٢٠)، وهي أطول مقصورة كما يذكر محقّقها، (انظر: ابن الخوجة، م.ن، ٤٨).

(١) انظر: مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٤٧- ٥٠، راجع: الحديث عن التكرار.

(٢) ابن الرومي.. حياته من شِعره، ٣٢٦.

ب- مستوى الدلالة:

عند تأمّل المستوى الدلاليّ من بنية اللغة الشِّعريّة في دواوين النقّاد تلحظ ظواهر تندرج ضمن ثلاثة جوانب: اللغة والأسلوب، الصورة، تداخل النصوص. وللتماهي الذي سبق الإلماح إليه بين مستويَي الصوت والدلالة فإن الحديث هنا سينصبّ على ما يمثل البُعد الدلاليّ دون البعد الصوتيّ، وذلك على المنهاج ذاته الذي عولج به المستوى الصوتيّ، فارزين المادة اللغويّة في ثلاث فئات: فئة ترجح وظيفتها الصوتيّة على الدلاليّة، وقد عولجت في مستوى الصوت، وفئة ذات وظيفتين صوتيّة ودلاليّة.. متساويتين في قيمتها الشِّعريّة، شملها الحديث في المستوى الصوتيّ، وفئة أخيرة ترجح وظيفتها الدلاليّة على الصوتيّة، فتلك ما ستعالج في مستوى الدلالة هاهنا.

ب-١ - اللغة والأسلوب:

- ١ -

مثلما أغرق هؤلاء الشُّعراء في المحسّنات اللفظيّة، ولاسيما (ابن رشيق) و(القرطاجنيّ)، فإنهم مغرقون، وإن كان بدرجة أقل نسبيًّا، في المحسّنات المعنويّة، و(الطباق) منها بوجهٍ خاصّ، وما يتبعه من (المقابلة). ولا جديد

يُذكر هاهنا، فالمحسّنات المعنويّة تدخل في ظاهرة الصنعة البلاغيّة البديعيّة في شِعرهم. ومن ذلك عند (ابن رشيق) قوله[1]:

١- ذَهَبَ الحِمامُ (ببدرٍ) تَمٍّ لم يَدَعْ ... منهُ التُّقى إلاّ (هِلالَ) مَحاقِ
وحَوَتْ جُنُوبُ اللحدِ بحرًا زاخرًا ... ترك (البحارَ) الخضرَ وهْيَ (سواقي).
٢- لحادثٍ منه في (أفواهنا) (خرَسٌ) ... عن الحديثِ وفي (أسماعِنا) (سَكَكُ)
يهابُ حاكيهُ (صِدْقًا) أنْ يَبُوْحَ بِهِ ... فكيف ظَنُّكَ بالحاكينَ لو (أفِكُوا).

ومنه في شِعر (القرطاجنيّ) قوله[2]:

١-٢٧- بأبيهِ يحيَى المُرتضَى وبهِ (جَرَتْ) ... للنَّصْرِ أرواحٌ وكانت (رُكَّدا)
٢٨- وبِهَدْيِهِ وبِهَدْيِ مُنْجِبِهِ الرِّضَى ... (وُقِدَتْ) مصابيح وكانت (خُمَّدا)
٢٩- أبقَى لهُ العُمرانُ مجدًا لم يزلْ ... (بالبِيضِ) و(السُّمْرِ) الطِّوالِ مُشَيَّدا.
٢-٣١- والدَّهْرُ نقلتهُ وإنْ هِيَ (كَدَّرَتْ) ... شُربَ النفوسِ، فقد تُتيحُ (صفاءها)

---

(١) ديوانه، ١٢٤، ١٣٨.

(٢) ديوانه، ٣٩، ٨، ١٨.

٣٢- (فَيَسُوْءُها) طورًا بما قد (سَرَّها)		و(يَسُرُّها) طورًا بما قد (ساءها)

٣-٤١-كأنَّ غرابَ (الغَرْبِ)و(الشَّرْقِ)قدهَوَى		مَهِيْضًا جناحاهُ وقد جُبَّ غارِبُهْ.

ويتبيّن من هذا الازدواجُ بين صنعتَي المحسِّنات اللفظيّة والمعنويّة لديها. ومثل هذا كثير، لا يعنينا استقصاؤه.

وتظهر المحسِّنات المعنويّة في شِعر (العقّاد) كذلك في مثل قوله[1]:

(غائبٌ) (غافٍ)، و(صاحٍ)		لخفيــفِ الهَمَــساتِ

مزاوجًا الطباق والجناس. بيد أن ذلك بطبيعة الحال لم يَعُد لديه بمثل الكثافة عند الشاعرين السابقين؛ فكلٌّ من الثلاثة يصدر عن الاتّجاه الفنّيّ لعصره؛ إذ كانت ظاهرة البديع بعامّة تتدرّج لتصل إلى أقصى كثافتها لدى (القرطاجنيّ) وأدناها لدى (العقّاد)، تبعًا لتدرّج الاحتفال بالبديع بين القرن الخامس، والسابع، والرابع عشر الهجريّ.

---

(١) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٤٨.

- ٢ -

ومن ملامح المعجم اللغويّ لشِعر النقّاد: (الغريب). ومع أن (ابن رشيق) جاء أقلّهم فيه، إلاّ أن ظهوره لديه- بالرغم من رأيه النقديّ المحذّر منه[١]- يدلّ على سلطة هذه النزعة عليهم، بحيث اضطرّت (ابن رشيق) إلى أن يخالف شِعره رأيه النقديّ.

وإذا كانت (الغرابة)- في شتّى أحوالها- نسبيّة، فإنما تُرصد هنا بتضافرها مع الظواهر الأسلوبيّة العامّة- ممّا مرَّ وممّا سيلي- الدالّة في مجملها على اتّجاهٍ صناعيٍّ نظميٍّ؛ حيث لا ينفصل الغريب في معجمهم- إلاّ للدراسة- عن ذلك الاتّجاه العامّ لأسلوبهم. ومن أمثلته في شِعر (ابن رشيق) قوله[٢]:

١- فواكــه وشرابُ بهِ يُفيقُ (الوَقيذُ)[٣].

---

(١) انظر: العُمدة، ١: ١٢٤- ٠٠٠، ٢: ٢٦٥- ٠٠٠.

(٢) ديوانه، ٧٠، ١١٩، ١٢٥، ١٣٥.

(٣) الوقيذ: السكران، أو المغشي عليه لا يُدرى أميّت أم لا. (انظر: ابن منظور، (وقذ)).

٢- إنْ كنتَ أنت لسيفِ الغَدْرِ منتضيًا فإنَّني مِنْ جميلِ الصبرِ في (زَغفِ)[1].

٣- وإذا (مصارمة الصروع تخاطرت) وافاك إبراهيمُ بالمصداقِ.

٤- لتعلمَ أنني عَفٌّ السَّجايا عَزوفُ النفسِ (مُتَّبَعُ البروقِ).

وليست الغرابة في هذه الأبيات غرابة مفردات فحسب، بل هي غرابة تركيب وتعبير كذلك. ويقول (القرطاجنيّ)[2]:

١-٣- بدا بهما بينَ اسودادٍ وزُرقةٍ (كشادخةٍ) بيضاءَ في وجهِ (خيفاءِ).[3]

٢-٣٩- فكم قَلَفَتْ شمسُ النهارِ بنَقْعِها وكم صَدِئَتْ مرآتُها بعدَ (إمهاءِ).[4]

٣-٢- وتجودُ ساحتُهُ بكُلِّ مُقَلّدٍ أزهارها، ومعطّل (جرباءها).[5]

---

(١) الزغفة: الدرع الواسعة. (انظر: الزمخشري، الأساس، (زغف)).

(٢) ديوانه، ٢، ٤، ٦، ٦٦، ١٠٥.

(٣) "الشادخة: الغُرَّة إذا انتشرت وسالت فملأت الجبهة. الخيفاء: الفَرَس إذا كانت إحدى عينيها سوداء كحلاء والأخرى زرقاء". (الكعاك/ محقّق ديوان القرطاجنيّ، ٢).

(٤) "الإمهاء: صقل المرآة". (م.ن: ٤).

(٥) "الجرباء: الأرض المُمْحِلة المقحوطة". (م.ن، ٦).

٤-٢٩- وأصبحَ من آمالِ دُنياهُ يَنْبَرِيْ إلى أَمَدٍ شَحْطٍ على أملٍ (شحصٍ).[١]

٥-٢٥- بأسٌ كما تَرْمِيْ السماءُ بشُهْبِها ونَدًى كما تَنْهَلُّ هاطلةُ (السُّمِيْ).[٢]

ويتبيّن من هذا أن الغريب قد يكون من أجل الجناس، كما في البيت الرابع، أو من أجل القافية والجناس معًا كالبيت الأخير.

وقاموسيّة الألفاظ وغرابة التعبير يلفّان شِعر (العقّاد)، ممّا يضطرّه إلى التحشية والشرح. يقول مثلاً[٣]:

١- فليت شاربها يدري أحصّته عند(الخضيراء) أم عند (الحميراءِ)[٤]

خوفي- ويا طول خوفي- أن تمزقني كلتاهما يوم إحيائي و(إحصائي)!.

٢- بعد شهر - أنلتقي بعد شهرٍ، بين جيش من النواظر (مَجْرِ)؟.[٥]

٣- بَكَتْ الليلةُ (الفطيمُ) شجاها ما بكاءُ الفطيمِ بين الثُّدِيِّ

---

(١) شحص: أي بعيد. (انظر: ابن منظور، (شحص)).

(٢) السُّمي: جمع سماء.

(٣) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٤١، ٣٦- ٣٧.

(٤) الخضيراء والحميراء: يعني الجنّة والنار.

(٥) يشرح "مجر" في الحاشية بقوله: "الجيش المجر: العظيم".

الثُّدِيُّ الحِسانُ تَبْغِي رِضاها ... ما لثَغْرِ الفَطيمِ غيرُ رَضِيِّ؟
لو أرادتْ لكان عندَ مُناها ... كُلُّ صَدْرٍ، وكُلُّ نَهْدٍ شَهِيِّ
أُمّها ! أُمّها ! وليس سواها ... ذاتَ صَدْرٍ على الشِّفاهِ نَدِيِّ

* *

ليلتي ، ليلتي الحزينة صبرًا ... ليس هذا الفطام بالأبديِّ
سوف تُروينَ من (أُمَيمك) ثغرًا ... فارضعي الآن مِنْ دموعِ الشَّجِيِّ
واذرفيْ هذه المدامعَ (غزرًا).. ... هل يضيرُ البكاءُ عينَ الصَّبِيِّ؟
مَن أذابَ الشَّقاءُ عَيْنَيْهِ شَهْرًا ... في ارتقابِ النعيمِ غيرُ شَقِيِّ.

يتصنع هذا إيهامًا بعمق التجارب التي يعبّر عنها والأفكار التي يصدر منها. وذاك يظهر حتى في عنونة أبياته، كـ"عجب الساعي"، "الليلة الفطيم"، "الحلم السالب"، "الحلم المنتقم"، "الثوب الرشيد(!)"، "هذا وهذا وهذا"[1].. ونحو هذا.

---

(١) مجموعة "خمسة دواوين للعقاد"، ٣٦- ٣٧، ٥٦، ٢٠٥.

فإذا عمّت النظرة أسلوب شِعر النقّاد بدت ضروبٌ من التكلّف الصناعيّ تارة، والإنشائيّة النثريّة تارة أخرى. فمِن الأوّل في ديوان (ابن رشيق) قوله[١]:

أُنَزِّهُ السمعَ والعينين في نغمٍ ومنظرٍ عابثٍ بالحُسنِ والطِّيبِ

مِنْ كُلِّ لافظةٍ بالدُّرِّ باسمةٍ عـنهُ مُحـلاّةٍ نـوعٍ منهُ مَثْـقُوْبِ

أيامَ تَصحبني الغزلانُ آنسةً هذا على أنّني أعدَى مِنَ الذِّيبِ

فيحاول جمع الحواس في بيته الأوّل من (السمع والبصر والشمّ) ليخرج بتأليفٍ يفتقر إلى الحِسّ الشِّعريّ الأصيل. وفي البيت الثاني يكرّر المحاولة في تصنّع وصف الدُّرّ: ملفوظًا، ومبسومًا عنه، وحِلية: "(لافظة بالدُّرّ)، (باسمة عنه)، (محلاّة نوعٍ منه)"، لتأتي هذه الإضافة المجتلبة من أجل القافية- "مثقوب"- فتشوّه أنواع الدُّرّ الثلاثة في البيت، فوق ما شوّهها به الرصف

(١) ديوانه، ٣٤.

التأليفيّ. وبهذا التصوّر إلى صدق التجربة والحِسّ ينتهي إلى تأليفٍ لا أكثر.
وفي موقعٍ آخر[١]:

ما دُمتَ مستويًا ففعلكَ كُلُّهُ   عِوَجٌ وإنْ أخطأتَ كنتَ مصيبا
كالنقشُ ليس يصحُّ معنى ختمهِ   حتى يكون بناؤه مقلوبا

وظاهرٌ جهد (ابن رشيق) في السعي وراء المعنى من جهة والصنعة البلاغية من جهة، وذلك ما أدّاه إلى "مستويًا" في البيت الأوّل في مقابل "عِوَج"[٢]، و"أخطأت" في مقابل "مصيبا"، وكذا جهده للتشبيه في البيت الثاني. ومحصّلة هذا تكلّف اللفظ على خواء الدلالة الشِّعريّة. وأمثلة هذا كثيرة في ديوانه، لنجتزئ بعضها عشوائيًّا[٣]:

١- ردّتْ شعامها (؟) إلى لهواتها   من بعد ما بعدتْ على الإشفاقِ
دنياكَ قِدماً كنتَ قد طلّقتها   ما اليومَ حينَ فجعتها بطلاقِ.

---

(١) م.ن، ٣٧.
(٢) في رواية: "إنْ كان مستويًا ففعلك أعوج"، ذكرها محقّقه عن: الغرر.
(٣) م.ن، ١٢٥، ١٤٩، ١٧٢.

٢- إِصْحَبْ ذوي القَدْرِ واستعِدّ بهم　　وعَدِّ عن كُلِّ ساقطٍ سَفِلَةْ

فصاحبُ المرءِ شاهدٌ ثِقةٌ　　يُقْضَى بهِ غائبًا عليهِ ولَهْ

ورُقْعَةُ الثوبِ حين تلبسهُ　　شهرتُهُ، أو تكونُ مشتكلةْ.

٣- وقائلةٍ ماذا الشحوبُ وذا الضَّنا　　فقلتُ لها قولَ المشوقِ المُتَيَّمِ

هواكَ أتانيْ وهْوَ ضيفٌ أُعِزُّهُ　　فاطعمتُهُ لحميْ وأسقيتُهُ دَمِي.

وحسبك هذه العينة، ممّا يُنبئ عن تكلّفٍ في التصوير والتعبير، مزدوجًا أحيانًا مع غرابة الألفاظ والاستعمال، المؤدّي إلى اكتناف الأبيات بالإحالة، والناجم عن قسريّة التأليف، دون طبعٍ أصيل ولا عاطفةٍ صادقة.

وكما قد ينتهي به تكلّف النظم إلى الإحالة، قد ينتهي به إلى ركاكة التعبير أو رثاثته، كهذه الأمثلة[1]:

١- فلا يَتَّهِمْ عقليْ الرجالُ فإنّني　　أعرّفهمْ أنيْ خُلِقْتُ ودودا.

٢- وكأنّ الأشجارَ في حُللِ الأنـ　　ـوارِ والغيثِ دمعُهُ غيرُ راقِ

غانياتٌ رَشَشْنَ من ماءِ وَرْدٍ　　وجناتِ الوجوهِ في الأطواقِ.

---

(١) م.ن، ٥٨، ١٣٦، ١٣٨.

٣- أودَى المُعِزُّ الذي كانت بموضِعِهِ وباسمِهِ جنباتُ الأرض تمْتَسِكُ

فالصوتُ في صحنِ ذاك القصرِ مرتفعٌ والسترُ عن بابِ ذاك البَهْوِ مُنْهَتِكُ

ولَّى المُعِزّ على أعقابِهِ فرَمَى أو كادَ يَنْهَدُّ من أركانِهِ الفَلَكُ.

ومن التوافقات ذات الدلالة في ديوان (ابن رشيق) ذلك النمط من التعبير الذي كثيرًا ما يقدّم به قصائده، واصفًا عمله فيها بالصناعة، كقوله[1]:

" ومن قصيدة صنعتُها بديهة... "،

" وقد كنت صنعتُ... "،

"وأمّا ما فيه ستة أمثال فإني صنعتُ... "،

" وكنت أنا قد صنعتُ منذ سنين عدّة... "،

"... وصنعتُ أنا... "،

"...وصنعت أنا بديهة... ".

---

(١) م.ن، ٤٦، ٥٠، ٦٥، ٦٩، ١٣٦، ١٦٥.

فأيًّا ما يكن مرمَى "الصناعة" هاهنا، أو في عصر (ابن رشيق)، أو في نقده، فقد جاء التعبير بها منسجم الدلالة مع ما نشهده في نظمه من طبيعة الصناعة، بالمعنى الحرفيّ للكلمة[1].

ومن ملامح التكلّف والجهد الصناعيّ لدى (القرطاجنيّ) الأمثلة الآتية[2]:

١-١٩- إذا عُدِّدَتْ صِيْدُ الملوكِ ثَنَى الوَرَى   خناصرُهُمْ منهُمْ على خَيْرِ إبداءِ.

٢-٥٩- سَمَاكُمْ سماءٌ للعُلا ووجوهُكُمْ   شُمُوسٌ وأقمارٌ لها وكواكبُ.

٣-٥٣- والحَرْبُ قائمةٌ وقد خَرَّتْ بها   هامُ العِدا لرُكُوعِ سَيْفِكَ سُجَّدا.

ونحو هذا كثير في ديوانه، يحمله عليه همُّ المعنى والصناعة البيانيّة البديعيّة. وهنا يُلحظ، مع الجهد في صبّ المعنى وزخرفتة الشكليّة، تخلخل البناء وفقدان انسجامه المفضي إلى الركاكة. يُلمح ذلك في بناء بيته الأوّل حيث

(١) لعلّ الموازنة بين شِعر هؤلاء النقّاد ونظرتهم النقديّة للإبداع تكون مجال بحثٍ آخر مستقلّ من هذا المشروع.

(٢) ديوانه، ٣، ٢٣، ٤٠.

يُضطر إلى حشر متعلّقات الجملة وتتمّاتها- من مفعولٍ به وجارٍّ ومجرور- في الشطر الثاني: "خناصرُهُمْ منهُمْ على خَيْرِ إبداءِ"، لا لمسوّغٍ شِعريّ- تنكسر فيه الجملة النحويّة عن بنائها المعتاد لتؤدّي وظيفةً شِعريّة- وإنما يحدث هذا لتكلّف المعنى المؤدّي إلى جهد التأليف، لكنّه جهد ذهنيّ لا يَسلم من ضعف النظم، وإلاّ فقد كان بإمكان (القرطاجنيّ) أن يقول مثلاً:

بآلِ أبيْ حَفْصٍ عَلا عَلَمُ الهُدَى ... وطالتْ مبانيْ كُلِّ مَجْدٍ وعَلْيَاءِ

إذا عُدِّدَ الصِّيْدُ المُلُوكُ فمنهمُ ... خناصرُنا تُثْنَى على خَيْرِ إبداءِ

أو نحو هذا مما يخرجه عن هذا الإرباك الذي سببه تنازع المعنى والنظم في بيته. ومثل هذا القول عن بيته الثاني، الذي استهواه فيه تعدّد التشبيهات، والثالث وقد استنزلّه فيه مع (التشبيه) (الطباقُ).

ولعلّ من أبرز ذلك لدى (القرطاجنيّ) قصيدة مشاطرته لمعلّقة (امرئ القيس)، التي سبقت نماذج دالّة منها؛ حيث تتضارب نظميّة الصدر وشِعريّة العجز، على أن شِعريّة العجز، تُفسدها نظميّة الصدر؛ لأن أقلّ ما فيها النزع عن سياقٍ والزَّرع إقحامًا في سياقٍ مختلف أو نقيض، مع ما يترتّب عليه من تقديمٍ وتأخيرٍ للتلفيق مع الصدور الجدد. ولو نُظر منها هاهنا إلى ذِكر مغازي الرسولﷺ ، لبدا كيف كان يجتلب الصدور اجتلابًا، ويتكلّف معناها تكلّفًا، ليلصقها بأعجاز المعلّقة، فيثمر النبعُ النَّصرَ تارةً، أو يُضْحي للعِدا الوالي والمالك (معًا)- لحشو صدرٍ من بيت- تارة أخرى، وتخرج صور

(امرئ القيس) الفنّيّة واستعاراته إلى مألوف القول، بجيشٍ ذي جران وأعجاز وكلكل، أو بالغبراء التي لم يسق نبتها[1]. ولئن كانت دواعي التكلّف- بوصفه من طبيعة المشاطرة- وراء الركاكة في قصيدة (القرطاجنيّ) تلك، فلقد بدت الركاكة آنفًا في صميم شِعره أصلاً.

وهذا الملحظ من ركاكة النظم يظهر في شِعر (العقّاد) كذلك، نتيجة لتطلّب المعنى، من نحو قوله على سبيل المثال[2]:

سَبَقَ الكرَى يومَ اللقاءِ فنِلْتُهُ في غفوةٍ؛ (تُغفيْ العيونُ لكي تَـرَى)

محاولاً أن يربط صورة التجربة بنوعٍ من التعليل أو التفسير الذهنيّ، فجنى بتكلّفه ذاك على وحدة الصورة البنائيّة والدلاليّة.

- ٣/٢ -

ومن هنا يتكشّف للقارئ مسلكٌ إنشائيٌّ لدى هؤلاء النقّاد، يقوم على نزوع إلى التحذلق البيانيّ والذهنيّ، تردفه

---

(١) انظر: م.ن، ٩١- ٩٢؛ ٩٤- ٩٥: ٢٥- ٢٨، ٥٥، ٦١- ٦٢.

(٢) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٣٧.

صنعةٌ لغويّةٌ تركيبيّة. ويتبدّى ذلك في هذه الأمثلة من ديوان (ابن رشيق)[1]:

١- ولم أرَ بَحْرًا قَطُّ يُدعَى بجعفرٍ سِـواهُ وإلاّ فالجعافـرُ أنهـار.

٢- فَكَّرْتُ ليلةَ وصلِها في صَدِّها فجَرَتْ بقايا أدمعيْ كالعَنْدَمِ

فطَفِقْتُ أمسحُ مُقلتيْ في نحرِها إذْ عادةُ الكافورِ إمساكُ الدمِ.

٣- يا حُسـنَ ما سميَ البهارُ بهِ لـو تركَتْـهُ عِيافةُ العائـفْ

قلبتُـهُ راهبًا فأشعَـرَني خوفًا وتأويلُ راهبٍ خائفْ.

٤- فيكَ خِلافٌ لخلافِ الذي فيهِ خِلافٌ لخِلافِ الجميلْ

وغير مَنْ أنتَ سِوَى غيرِهِ وغيـر مَنْ غيرِكَ غيرُ البَخيلْ.

٥- فلا ينقصُ بلامَيْ عارضَيهِ فإنَّ اللاَّمَ خاتمـةُ الكمـالِ.

٦- بانتْ على رِسلِها ترميْ الفِجَاجَ بنا عَنّـا وعنكمْ بكمْ أيديْ المراسيـلِ.

٧- خَطَّ العِذارُ لهُ لامًا بصفحتِهِ مِنْ أجلِها يَستغيثُ الناسُ باللاّمِ.

٨- غـزالٌ لا أزال بـهِ أهيـمُ أكاتمُهُ الورَى وأنـا كَتُـوْمُ

إذا خُماسُهُ تَعميـةً أُزيـلا فباقيـهِ على التحقيـقِ مِيْـمُ.

---

(١) ديوانه، ٩٠، ١٩٧، ١٢٠، ١٥٧ - ١٥٨، ١٦٣ - ١٦٤، ١٧٦، ١٨٣ - ١٨٤.

إلى غيرها من الأمثلة التي سبقت في مواضع أخرى. ومن الواضح أن هذه الصنعة المتكلّفة كانت تحمله أحيانًا على معاظلةٍ لفظيّةٍ ومعنويّةٍ معًا. ومن هذا في ديوان (القرطاجنيّ) قوله مثلاً[1]:

١-١٥- إمامُ هُدًى عَدْلٌ (بِهِ اللهُ نُوْرَهُ أَتَمَّ) وأبدَى سِرَّهُ بعدَ إخفاءِ.

٢-٢٨- (وأغنَى عنِ الصَّقْلِ الضِّرابُ سُيُوْفَهُ) فما عَلِقتْ منها مُتُـوْنٌ بأصداءِ.

٣-٣٥- وخيلُكَ قد أنسَى النعائمَ خوفُها شَبَا ذابحٍ مِنْ خلفهنَّ وزوراءِ.

٣٦- فهل خَفِيَتْ (في الصُّبحِ من خَوْفِ (غارةٍ) على ساحةِ الخضراءِ منهنَّ)، (شَعواءِ).

٤-٤٢- لو يَمَّمَتْ حُجْرًا (عَدا) عن أنْ تَرَى تلكَ الكتائبَ (نَقْعُها) (زرقاءَها).

فيعمد إلى (التقديم والتأخير)، تقديمًا وتأخيرًا لا يُلمَح خلفه سوى مشقّة النظم الداخليّ في البيت تارةً، كما في البيت الأول والثاني، أو تجشّم النظم والتقفية معًا، حيث يحتاج إلى ادخار كلمة للقافية، كما في المثال الثالث

(١) ديوانه، ٣، ٤، ٨.

والرابع؛ الأمر الذي يوصله- كما في المثال الأخير- إلى إحالة عبثيّة في التركيب وفي المعنى، فتقدير البيت:

"لو يممتْ حُجرًا عدا نقعُها زرقاءَها عن أن ترى تلك الكتائبَ".

- ٣/٣ -

وهذا كلّه كان من مسبّبات عتمة الغموض التي تكتنف نظم هؤلاء. بيد أنه ليس ذلك الغموض الفنّيّ الدالّ، بل هو الناجم عن التعنّي في النظم. يقول (ابن رشيق)[١]:

بكؤوسٍ حَكَيْنَ مَنْ شَفَّ قلبي — شَفَةً لم تُـذَقْ وثغرًا وريقا

فتؤدّي به تعقيدات الصنعة إلى مثل هذا اللَّبس في الصورة والدلالة. وقد تقدّمت أمثلة أخرى لدى (ابن رشيق) على هذا النحو من اللَّبس.

ومن أمثلة هذا الاستنزال القسريّ للتصوير والتعبير، المُوْرِث عنتًا في المعنى، قول (القرطاجنيّ)[٢]:

---

(١) ديوانه، ١٢٢.

(٢) ديوانه، ٢، ٧١.

١ -٧- شموسٌ ترى من دونها كلّ مُمْسِكٍ بِجِذْلِ القنا يرنـو بمقلـةِ حرباءِ.

٢ -٦٥- شجاعٌ إذا التفَّ الرماحان مثل ما تُغلغِلُ في أسنانِ مُشْطٍ يدٌ مشْطا.

إلى غير هذين من الأمثلة. وقد مرّ ما كان البديع- بوجهٍ خاصٍّ- يفضي بالقرطاجنيّ إليه من إحالة. ويكفي أن يراجع القارئ قصيدته في مدح الخليفة (المستنصر)، ليتبيّن ما ترك التكلّف على شِعره من إغرابٍ وغموض[1]. هذا بالرغم من مناقضة ذلك لنظريّته في ترك التكلّف والانحياز إلى الوضوح[2].

أمّا (العقّاد) فقد كان تكلّفه يجني على شِعره تعقيدًا وتعمية بدعوى التفلسف، ممّا أشير قبل قليلٍ إلى أنه كان يَجْبَهُ القارئ منذ عَنْوَنَات القصائد، وهو ما يظهر مثلاً في أبياته بعنوان "عروس الليالي"[3]:

---

(١) انظر: م.ن، ٢- ٥.

(٢) انظر: القرطاجنيّ، المنهاج، ٢٢٣.

(٣) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٤٤.

عروسُ الليالي تهبطُ اليومَ من علِ ... وتدنو على طولِ النَّوَى والتَّدَلُّلِ

سَرَتْ بين شرقٍ من ضياءٍ ومغربٍ ... وبين جنوبٍ من ضيـاءٍ وشمالِ

كأني أراهـا من دهـورٍ بعيـدةٍ ... لطولِ اشتياقٍ وجهَها وتأمّلي[1]

فيا ليلةَ القَدْرِ المؤمَّلِ أقبلي! ... تعاليْ أُقَبِّـلْ منكِ كُـلَّ مُقَبَّـلِ

خُذي لكِ جُثمانًا يَضُمُّكِ عاشقٌ ... قليـلٌ لديـهِ صـورةُ المُتَخَيَّـلِ

وتيهيْ بوجـهٍ من صباحكِ مُشرقٍ ... وميليْ بفرعٍ مـن مسائكِ مُسْبِلِ

سأبديكِ شِعرًا يملأ السمعَ شَدْوُهُ ... إذا ضَنَّتِ الدنـيا بجِسمٍ مُمَثَّلِ

يلتبس عليه في هذا غموض الرؤية الشِّعريّة بغموض التفلسف، فيقع في الأخير ظنًّا منه أنه من قِبَل الأول.

(١) كلمات هذا الشطر غير مضبوطة بالشكل. فإن كان "لطول اشتياقٍ وجهها وتأمّلي"، ففيه زحاف القبض في (مفاعيلن)، وهو صالح في البحر الطويل، على ثِقَل. كما أن فيه توالي الإضافات، المعيب أسلوبيًّا. لذا قدّرنا أنه: "لطولِ اشتياقٍ وجهَها وتأمّلي". ولعلّه: "لطولِ اشتياقي وجهَها وتأمّلي".

وهذا ينتهي بشِعر النقّاد إلى الخطابيّة فالنثريّة، التي لا يبقى لهم فيها سوى النظم وعقد الأبيات بالأوزان والقوافي، يتضح ذلك في نماذج من شِعرهم، كقول (ابن رشيق)[1]:

١- الشِّعرُ شيءٌ حَسَنٌ ليس بِهِ مِن حَرَجِ
أقلُّ ما فيه ذهابُ الهَمِّ عن نفسِ الشَّجِي.[2]

٢- إنّا إلى الله راجعونَ لقدْ هان على الله أهلُ ذا البَلَدِ.

٣- بينما نرتجيْ سحابةَ مُزْنٍ غشيَتْنا سَحابةٌ مِن جَرادِ.
ليس من قِلَّةٍ ولا بُخلِ ربٍّ إنما ذاك مِن ذنوبِ العِبادِ.

٤- أرى بعضَ مَنْ أنتَ صَيَّرْتَهُ مِنَ الناسِ يَعروكَ تَغْيِيْرُهُ
تُنافي فِعالُكَ أفعالَهُ ويُنقصُ جاهَكَ تأثيرُهُ
كما كسفَ الشمسَ بدرُ الدُّجَى وإنْ كان من نُورِها نُورُه.

٥- وأَخْرَقَ أكّالٍ للحمِ صديقِهِ وليس لجاريْ ريقِهِ بمُسيغِ

---

(١) ديوانه، ٥٠، ٦٧، ٦٩، ٧٤، ١١١، ١١٥، ١٢١، ١٥٠، ٢٢٧.

(٢) هكذا يركب ابن رشيق هذه التقفية، فيجعل الياء الأصليّة وصلاً للرويّ، مع أنها تصحّ رويًّا.

سَكَتُّ لهُ ضَنًّا بعِرضيْ فلم أُجِبْ ورُبَّ جوابٍ في السكوتِ بليغِ.

٦- المرءُ في فُسحةٍ كما عَلِموا حتى يُرَى شِعْرُهُ وتأليفُهْ

فواحدٌ منهُما صفحتُ لهُ عنهُ وجازتْ لهُ زخاريفُهْ...

٧- وأنتَ أيضًا أعورٌ أصلعُ فصادفَ التشبيهَ تحقيقُ.

٨- أحسنتَ في تأخيرِها مِنَّةً لو لم تُؤخَّرْ لم تكنْ كامِلَةْ

وكيفَ لا يَحسُنُ تأخيرُها بعدَ يقيني أنها حاصِلَةْ...

٩- وأكثرُ ظنِّي أنّ مرآةَ خَدِّهِ توصلُ ألوانَ الوجوهِ إليهِ.

ونحو هذا من شِعر (ابن رشيق). ومع ما بين هذه النماذج من تفاوت في الضعف الشِّعري فإنها في النظميّة سواء.

وشِعر (القرطاجنيّ) مليء كذلك بهذا النزوع الخطابيّ النظميّ، يظهر في مثل قوله[1]:

٢٤- لما تواقفنا وفي أحداجِها قمرٌ منيرٌ بالهلالِ متوّجُ

٢٥- ناديتهم: قولوا لبدركمُ الذي بضيائهِ تسري الركابُ وتُدلجُ

---

(١) ديوانه، ٣٠.

٢٦ - يُحْيي العليلَ بلحظةٍ أو لفظةٍ   تُطفيْ غليلاً في الحشا يتأجّجُ

٢٧ - قالوا نخافُ يزيدُ قلبَكَ لاعجًا   فأجبتهمْ خَلُّوا اللواعجَ تَلْعَجُ

حيث طغت نثريّة الحوار على توتّر الشِّعريّة فيه، بالرغم من الزخرفة البيانيّة البديعيّة التي لم تُغنه شيئًا، بلهَ ما تتخم الخواء الشِّعريّ به ممّا يزيد النظميّة بروزًا والمادّة الشِّعريّة اضمحلالاً؛ ذلك أن هذا الحوار الذي تصنّعه (القرطاجنيّ) لا يحمل روح حوارٍ شِعريّ نابض، بل هو حوار شكليّ أريد به عرض ألوانٍ من البيان والبديع، خلتْ به الأبيات ممّا كان يمكن أن يضفيه عليها الحوار من طاقة تعبيريّة وحرارة شِعريّة.

ولعلّ هذا الاتجاه الخطابيّ في شِعر (القرطاجنيّ) كان وراء ما شُهر به من (حُسن التخلّص)، الذي كان يحظى بإطراء النقد التقليديّ[١]، والذي أولاه هو في (المنهاج)[٢] احتفاءً، وحاول تقعيده، وهو في حقيقته مَعْلَم من معالم التأليفيّة؛ حين يأتي مصنوعًا، كما في قوله[٣]:

---

(١) انظر: ابن الخوجة، المقدّمة، ٧٣-٠٠.

(٢) انظر: ٤١٣-٠٠٠.

(٣) ديوانه، ٦٩.

٢٨- كأنَّ بياضَ الصبحِ مِعْصَمُ غادةٍ جَنَتْ يدُها أزهارَ زُهرِ الدُّجَى لَقْطا

٢٩- كأنَّ ضياءَ الشمسِ وَجْهُ إمامِنا إذا ازدادَ بِشْرًا في الوَغَى، وإذا أعطَى

٣٠- محمّدٌ الهاديْ الذي أنطقَ الوَرَى ثناءً بما أسدَى إليهمْ وما أَنْطَى

فما أسهل أن يصف الطبيعة، ليشبّه بعضها بالممدوح، ثم يتخلّص إلى مدحه.

ومن نموذج النظم الذي يُعنى بالفكرة، فيصنع من النثر نظمًا، هذا المثال من إحدى قصائد (القرطاجنيّ)، الذي يمضي فيه على هذا المنوال[١]:

١- سبحانَ مَن سبّحتهُ الشُّهْبُ والفَلَكُ والشمسُ والبدرُ والإصباحُ والحَلَكُ

٢- واللوحُ والقلمُ العُلْوِيُّ سَبَّحَهُ واللوحُ والعرشُ والكرسيُّ والمَلَكُ

٣- والإنسُ والجنُّ ما زالتْ تُسَبِّحُهُ والوحشُ في بِيْدها والطيرُ والسَّمَكُ

... إلخ.

وفي أبيات له يقول[٢]:

١- مَنْ قال حسبيْ مِنَ الوَرَى بَشَرٌ فحسبي اللهُ! حسبي اللهُ!

٢- رَبِّيْ عزيزٌ في ملكِهِ صَمَدٌ لا عِزَّ إلاَّ لِمَنْ تَوَلاَّهُ

---

(١) م.ن، ٨٥.

(٢) م.ن، ١٢٠.

٣-لـولاهُ لم توجـدِ الـسماءُ ولا الـ أرض[1] ولا العالمونَ لولاهُ

٤-كـــم آيـــةٍ للإلـــهِ شـــاهدةٍ بأنـــهُ لا إلـــهَ إلاهُ

وهكذا. وهذا القبيل من المنظومات كثير في شِعره، مما مرّ الوقوف على بعضه، ومنه قصيدته التسبيحيّة[2]:

١- سُبحانَ مَنْ سَبَّحَتْهُ ألسنُ الأُممِ تسبيحَ حمدٍ بها أَوْلَى مِنَ النِّعَمِ

٢- سُبحانَ مَنْ سَبَّحَتْهُ ألسنٌ عَرفتْ بأنّ تسبيحَهُ مِنْ أفضلِ العِصَمِ

٣- سُبحانَ مَنْ سَبَّحَتْهُ ألسنٌ نَطقتْ مِنْ عالمٍ في حجابِ الغيبِ مكتتمِ

٤- سُبحانَ مَنْ سَبَّحَتْهُ ألسنٌ نَطقتْ مِنْ عالمٍ في وجوهِ الحَينِ مُرتسمِ

... إلخ.

(١) الأبيات من البحر المنسرح، ذي العروض التامّة والضرب المقطوع. وقد جاءت كلمة "الأرض" في الشطر الأوّل، والوزن يقتضي أن يكون البيت بالتوزيع الكتابي الذي جعلناه عليه هنا.

(٢) م.ن، ٩٨.

ويمضي على هذا النمط ينظم في (خمسة عشر بيتًا ومئة). هذا فضلاً عمّا يدخل من ظواهر ذلك ضمن قصائده الأُخَر.

وممّا يمثّل هذا الاتجاه في ديوان (العقّاد)، قوله مثلاً[1]:

كلّما قلتَ لي الربيعُ جميلٌ	قلتُ: حَقًّا. وزادَ عندي جَمالا
عَجَبًا لي. بل العجيبةُ عندي	صورُ الكونِ كم يَسَعْنَ كَمالا
خِلتُنيْ قد وَعَيْتُهُنَّ عَيانًا	وتَتَبَّعْتُ مَنْ وَعَوْها خَيالا
شاعرًا عاشقًا وقارئَ كُتْبٍ	قرأ الكُتْبَ دارسًا، فأطالا
فإذا نظرةٌ بلَحظِكَ تُبدي	صُوَرًا ما طَرَقْنَ عنديَ بالا
بعِدادِ الأنوارِ في أَعْيُنِ الحُبِّ [م]	نَعُدُّ الأَكوانَ والأجيالا

مع ما تكلّفه إيّاه هذه الحواريّة، التي تشبه ما رأيناه لدى (القرطاجنيّ) منذ قليل، وما عُهد لديه من تعلّق بمظهر

(١) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٢٧.

المتفكّر بعيد المرامي! ومن تلكم الحواريّة النثريّة قوله أيضًا[1]:

وتجلَّى البابُ لي عن زائرٍ ... من أودّائيْ كأنّا أخوان
فتعلّمتُ ولُبِّيْ شاردٌ ... كيف يُكسَى الودُّ ثوبَ الشنآن
قال لي: "الأفقُ جميلٌ". قلتُ: "لا ... بل دميمٌ". قال: "زاهٍ". قلت: "قان"!
قال: "زيدٌ". قلتُ: "حاشا". فانثنى ... نحوَ عمرٍو، قلتُ: "كلاّ. بل فُلان"!
فمضَى يَعجبُ منِّي سائلاً: ... "أسلامٌ؟" قلت: "بل حرب عوان".

حتى لقد نجد في شِعر (العقّاد) أنماطًا تعبيريّة نثريّة، ترد في شِعره ونثره معًا، كقوله مثلاً[2]:

١ - ذاك يومٌ يا حبيبي واحدٌ ... وغَدٌ منهُ (غَنِيٌّ عن بيان).
٢ - فيا قُدرةَ (الحُبِّ المباركِ) أبدعي ... لكُلِّ حبيبٍ في الصِّبا ألفَ سِربالِ.

---

(١) م.ن، ٣٣.

(٢) م.ن، ٣٤.

وهما عبارتان نثريّتان مبتذلتان نجدهما في كتاباته، كقوله مثلاً:

"عدا شكسبير الغنيّ عن الذِّكر..."[١]،

"وتلك كانت طريقته في الحشو المبارك المقبول..."[٢].

وماذا من نظم للنثر بعد قصيدته بعنوان "بيجو"[٣]، ومنها هذا المقطع:

حزنًا على بيجو تفيضُ الدموع

حزنًا على بيجو تثورُ الضلوع

حزنًا عليه جهد ما أستطيع

وإن حزنًا بعد ذاك الولوع

والله- يا بيجو- لحزن وجيع

....

---

(١) م.ن، ٢٨٤.

(٢) ابن الرومي.. حياته من شِعره، ٣٣٩.

(٣) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ١٨٥ - ١٨٧.

وكلـــما داريـــتُ إحـــدى التُّحَـــف

أخـــشى عليهـــا مـــن يديـــه التَلَـــف

ثـــم تنبّهـــتُ وبـــي مـــن أَسَـــف

ألاّ يُصيـــبَ اليومَ منـهـا الهَـدَف...

وذاك خـــيرٌ مـــن فـــؤادٍ صـــديع

إلى آخر هذا النظم الماثل معجمه النثريّ في القوالب التعبيريّة والمفردات.

— ٥/٣ —

والنثريّة في شِعر النقّاد قد تبلغ حدًّا من سماجة التعبير وإسفافه، يُلحظ ذلك في مثل قول (ابن رشيق)[1]:

١ - يـا ابـنَ حبيـبٍ أنـتَ في غَفْلَـةٍ	ولم تجـئْ بالحُجَّـةِ الغالِبَـةْ
لا يـدفع الإنـسانُ خيتامَـهُ	إلاّ ليَقـضيْ حاجـةً غائبَـةْ.
٢ - صِرْنا إلى الحالِ التي من أجلِها	كُـنّا نُعِدُّ الدَّمْـعَ في الآمـاقِ.

---

(١) ديوانه، ٤١، ١٢٤، ١٨٧، ١٨٩، ١٩١.

٣- لـيس بمـأمونٍ عـلى مُهجـةٍ ... مَنْ كـانَ مِـنْ مُقلـتِـهِ مُخْـذَمُ
حَـسْبُ المحبينَ الـذين ابتُلـوا ... بالحُــبِّ أنـّي واحــدٌ مِنْـهُـمُ.
٤- أرغبــتمُ عنّــي بأُنْــسِكُمُ ... وحرمتمـوني طِيْـبَ أمـسِكُـمُ
إنْ كنـتُ لم أحـضُرْ لِعُرسِـكُمُ ... فلقد حضرتُ طـلاقَ عِرسِكُـمُ.
٥- زنـــةُ الفِــضَّةِ أَوْلَى ... بكَ مِنْ وَزْنِ الكـلامِ
فــإذا لم تَـزِنِ الـــ ... ـفِضَّةَ فأذهبْ بسَلامِ.

.. ونحو هذا من الكلام الذي لا ماء فيه. وقد يهبط إلى سوقيّة، كما في قوله[1]:

١- وما خفيتْ طُرْقُ المعالي على امرئٍ ... ولكنَّ هذاكَ الطريقَ مَخُوفُ.
٢- لِمْ كَرِهَ النَّمّامَ أَهْلُ الهوَى ... أسـاءَ إخـواني ومـا أحسـنوا
إنْ كـان نمّـامًا فمعكوسُـهُ ... مِنْ غيرِ تكذيبٍ هُمْ مَأْمَـنُ.
٣- أهـواكَ إلاّ أنني أكتمُ ... وقلبُ مَن يهوى كمـا تعلمُ
وكيف أشكو حرُقاتِ الهوَى ... وأنـتَ لا ترثـي ولا ترحـمُ

---

(١) م.ن، ١٢٠، ١٩٨، ١٨٦.

كـذا بلا ذنـبٍ ولا زلَّـةٍ يُقتَـلُ هـذا الرجـلُ المسـلمُ.

وممّا لا روح فيه كذلك قول (القرطاجنيّ)[1]:

١-١٧- غَدَتْ باسمِهِ واسمَي أبيهِ وجَدِّهِ منابرُها تَزهو بأفضلِ أسماءِ

وكان ينحدر به التعبير أحيانًا، ويجفو الذوق، ويُسفّ النظم، في مثل قوله[2]:

١-٢٩- مُفَرِّقٌ جامعٌ شملَيْ لُهًا ونُهًى نما بـهِ ونمـاهُ الخَـيْرُ والخِـيرُ.

٢-٧- نظـمُ ابنِ حـازمٍ المُهـديْ مدائحَهُ إليهِ كالمِسكِ بل أذكَـى لمُنْتَشِقِ.

٣-١٢- مَن للثُّرَيَّا أنْ تكونَ نعالَـهُ مَن للهـلالِ بأنْ يكونَ شِـراكَها.

وعلى هذا المنوال.

---

(١) ديوانه، ٣.

(٢) م.ن، ٦١، ٨٠، ٨٧.

أمّا (العقّاد) فهو يبدو أوسعهم حظاً من هذه النثريّة، وقد مضت أطراف منها حتى يصل به الحال أحيانًا إلى لونٍ من سذاجة الكلام وعاميّته، نحو قوله[1]:

١- في الكراويــن غنيةٌ عـن نشيدِ البـلابـل

والقمـاريُّ مـا لهـا؟ أصغِ واسمعْ، وسـائـل.

٢- وللأناســيِّ حُسْنٌ لا أبوحُ بهِ! هل تعرفُ الطيرُ ما حُسْنُ الأناسيِّ؟.

٣- تحيـة العصفورِ والشـاهـين؟ ألا تديــن كلّهــا بديــن؟

فمــا لــه يُعْــذَلُ كالرقيـــبِ؟!

٤- أمنتُ منه لوعة الفراقِ وكـلّ غـاقٍ عنده وقـاقِ

فلا يزل ينعم بالإشفاقِ مِنَ الرياضِ الفيحِ والآفاقِ

ومنــكَ يــا فجــرُ، ومــن حبيبــي.

٥- نسماتُ الصبحِ أورثْ كبدي فحجبتُ (الأنفَ) عنها والعيان.

٦- كُــنْ أبــدًا مريــدي بالخَــبَرِ الســعيدِ

وبـابـتســامِ العيــدِ يا ســاعي البريــدِ.

---

(١) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٢٢، ٢٣، ٣٣، ٣٦، ٤٠، ٤٢.

٧- تسلّم هذه الدنيا كما خلَّفْتها عندي
بحمدِ الله تلقاها كما تلقاك بالحمدِ
فخذها راضيًا عنها وعنّي وعن الودِّ
وعلّمها إذا ما عدت [م] - لا عدتَ إلى البُعدِ
أمانًا في مغيبٍ منـ ـكَ أو في محضرٍ رَغْدِ
فما تسمع لي قولاً إذا ناجيتُها وحدي!

٨- تعاشق لُحمةٌ وسَدَى ورفرفْ خافقًا غردا ...
من الكتّان يا نسّا ج، فانسجْ كلّ ما خلدا
وعَى خلدَ الفراعـ ـين[1] وزان عروشهم أمدا
ومَن يرض الحريرَ بهِ بديلاً ساء ما اعتقدا
فماذا تنسج الديدا نُ من ذكرَى لمن سعدا
وما الديدانُ والذكرى؟ ومن ذكر اسمها جمدا!
هو الكتانُ يا نسّا ج فالنسجُ منهُ منفردا.

فإذا هو يُضطر - كما يحدث كثيرًا - إلى شرح لغة الخيّاطين هذه في الحاشية.

---

(١) كذا، والصواب أن تكون "الفراعين" في الشطر الأوّل.

ويمكن القارئ أن يقف على أحد نماذج هذا الابتذال في قصيدة (العقّاد) "كلماتي"، التي تقدّمت إشارات إليها[1].

وإسفاف (العقّاد) في استعمال الألفاظ كان ممّا لَحَظه عليه (محمّد مندور)[2]، حيث أشار إلى أنه لم يكن يُحسن اختيار الكلمات الشِّعريّة، بل يستعمل أيّ كلمة، و"كأنه مستشرق!".

وهو في هذا الفتور النثريّ لا يميز معدن التوتّر الشِّعريّ في اللغة من برود الأفكار والخواطر:

يا نيلُ فاشغلْ حولَنا العيونـا   إذا وردنـاكَ مـسبّحينا

تلك عيـونٌ تكـرهُ الـسكونا   ومَن يُحِبّونَ ويَـسعدونا

لا رضيتْ عنّي ولا عـن بـدري[3]

ممّا ينمّ على جفاء في الحسّ بأبسط كيميائيّة اللغة الشِّعريّة. ألا تسمعه يقول:

الـوردُ في البـستانِ   يميـلُ بالأغـصانِ

---

(١) انظر: م.ن، ٤٨- ٤٩.

(٢) انظر: الشِّعر المصري بعد شوقي، ١: ٥٩- ٦٠.

(٣) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٤٦.

هكذا يبدو منجزه الشِّعريّ متواضعًا، كما في قصيدته "أسحار أيّار"[١].

غير أن الأمر لم يَعُدْ في شِعر (العقّاد) جفاءً في اختيار الكلمات أو إسفافًا في التعبير الشِّعري، بل قد يتعدّى ذلك إلى ما يشبه هذيان الكلام، وإلاّ ماذا يقال عن مثل قصيدته "غَنِّ يا كروان"[٢]، التي مرّ جزء منها (في الحديث عن قوافيه). أو ما يرد في قصيدته الأخرى عن "ساعي البريد"، التي تبدأ هكذا:

هل ثَـمَّ مـن جديـد ... يـا سـاعي البريـد

***

لـو لم يكـن خطـابي ... في ذلـك الوطـاب

لم تطـو كـل بـاب ... يـا سـاعي البريـد

***

مـا ذلـك التنـسيق ... والجمع والتفريـق

---

(١) وردت في كتاب: الشريف، أحمد إبراهيم، المدخل إلى شعر العقّاد،٢٢٦.

(٢) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ١٧- ١٩.

والقفــز والتعويــق		يا ساعي البريد؟!

***

كــسوتك الــصفراء		والحظوة العرجـاء

يمــشي بهــا الرجــاء		يا محنــة الجليــد[1]

وبهذا فقد كانت تتجاذب النقّاد في نظمهم نزعتان متداخلتان: نزعة إلى التجويد الأسلوبيّ، تفضي بهم إلى: التكلّف، والتحذلق، والتصنّع، فالغموض، ونزعة أخرى إلى التسهّل والأخذ بعفو الكلام، تفضي بهم إلى: النثريّة، فسماجة التأليف وسوقيّته[2].

---

(١) م.ن، ٣٤-٣٥. و قد تُعزَى هذه الظاهرة لدى العقّاد إلى تأثره ببعض الدعوات الرومانتيكيّة إلى العفويّة الشّعريّة والاقتراب بلغته من اللغة اليوميّة، (انظر مثلاً: هلال، محمّد غنيمي، الرومانتيكيّة، ٢٣٦- ٠٠٠)، لولا أننا هنا إزاء ظاهرة عامّة لدى النقّاد؛ فهي تعود أساسًا إلى نمطيّتهم الخاصّة في الشّعر.

(٢) وهم في هذا يخرجون عن حدّ الصنعة حسب وصف القدماء (قارن مثلاً: الجاحظ، البيان والتبيين، ١: ٦٦- ٠٠، ٢٠٦، ٢: ١٣- ٠٠). بل عمّا تضمّنته كتبهم النقديّة (قارن: ابن رشيق، العُمدة، (باب في المطبوع والمصنوع) وغيره، والقرطاجنيّ، المنهاج، ٢٢٢- ٠٠٠). أمّا العقّاد فيوافق شِعره رأيه في العناية بالمعنى على حساب ←

وتبرز على شِعر النقّاد- مع تلك الظواهر من الصنعة الأسلوبيّة، والتكلّف، والتعمّل- صبغةٌ من اللغة العلميّة؛ فتلمس في شِعرهم نزعةً إقناعيّة، تتوسل بالمنطق، والقياس، وتستخدم لغة تعليليّة عِلميّة، لا تتورّع عن التعبير بالمصطلح، ولا عن الإحالات الثقافيّة المباشرة، بل قد تصل في بعض شِعرهم إلى ضروب من النظم التعليميّ. وهذا كلّه كان يَسِم لغة شِعر النقّاد وأسلوبهم بمِيْسَمِهِ، ويشكّل البناء الخارجيّ والداخليّ لقصائدهم.

١ - فـ(ابن رشيق) يَشعر قارئُه، في كثيرٍ من شِعره، أنه أمام مدرّس، ومدرّس مرحلةٍ أوّليّة أحيانًا، من قبيل قوله[1]:

يُعطَى الفتَى فينالُ في دَعَةٍ	ما لم ينلْ بالكدِّ والتَّعَبِ
فاطلبْ لنفسكَ فضلَ راحتِها	إذ ليستِ الأشياءُ بالطَّلَبِ
إنْ كان لا رِزْقٌ بلا سببٍ	فرجاءُ ربِّكَ أعظمُ السَّبَبِ

اللغة الشِّعريّة. (انظر: ابن الرومي.. حياته من شِعره، ٣٣٥). ولعلّ لهذا دراسة أخرى مستقلّة مستقبَلَة.

(١) ديوانه، ٣١-٣٢.

أسلوب إخباريّ تقريريّ إنشائيّ، يقوم على "إذ" و "إنْ"، مع ما يقع بينهما من تضارب حتى على مستوى المنطق نفسه: "ليست الأشياءُ بالطَّلَبِ"، ثم "لا رزقٌ بلا سَبَبِ"! وهو ما يخرج بالشِّعر عن طبيعته إلى تمحّل الحكمة وجدليّاتها.

٢- ومن تبعات لغة العِلم نزعته إلى التعليل، كقوله في مخاطبة سوداء[١]:

ولا يَرُعْكَ اسـوداُ لونٍ   كمُقلةِ الشادنِ الرَّبيبِ
فإنّمـا النُّـورُ عن ســـوادٍ   في أَعْيُنِ الناسِ والقلوبِ

فألجأه حُبُّ التعليل إلى هذا الإبعاد في القياس والتصوير. ومن هذا النمط لديه قوله مثلاً[٢]:

١- اخـترْ لنفسِـكَ مَن تعـا   دي كاختيارِكَ مَن تُصـادقْ
إنّ العـدوَّ أخـو الصديـ   ـقِ وإنْ تخالفـتِ الطرائـقْ.
٢- لا ترغبَا في بـرٍّ مَن هُو مثلُـهُ   فلرُبَّ بـرٍّ في جِـوارِ عُقُـقِ.

---

(١) م.ن، ٣٦.

(٢) م.ن، ١٣٠، ١٣٣، ٤١.

٣- يا ابنَ حبيبٍ أنتَ في غفلةٍ   ولم تجئ بالحُجَّةِ الغالبةْ

لا يدفع الإنسانُ خيتامَهُ   إلاّ ليقضي حاجةً غائبَةْ.

فيستبيح لغة الشِّعر بمثل هذه المحاجّة السوقيّة، حتى ليبدو أنه كان يصنع من أجلها شِعره عروضيًّا، بدليل استعماله "خيتامه"- في النموذج الأخير؛ لتكون التفعيلة على (فاعلن) كما هي في البيت السابق، وكان يمكن أن تكون الكلمة "خاتمه"[١].

وكان من الطبعيّ أن يأتي من مكملات هذه اللغة المنطقيّة التعليليّة عند (ابن رشيق) كثرة استخدام أدوات التعليل، وفي مقدّمتها أداة التعليل التقليديّة (لأنّ)[٢].

٣- ومن هنا فقد كانت نزعته الذهنيّة تُلزمه أن يُحيط بعض تشبيهاته بتحفّظٍ منطقيّ، كما في قوله، يصف الحَجَل[٣]:

---

(١) إلاّ إذا كان (ابن حبيب) المذكور قد استعمل كلمة "خيتامه"؛ فالبيتان قد ذكر معهما أنه قالها "في الخاتم مناقضًا لقول محمّد بن حبيب فيه".

(٢) انظر أمثلة على نمط "لأن" عند (ابن رشيق)، ديوانه، ٣٥: ١٩، ٤٤: ٢٩، ١١٦: ١٠٦، ١٨٠: ١٦٩، ١٩٧: ١٨٩.

(٣) م.ن، ١٥٩.

وصفتْ مذابحها الرؤو س بحُمرةٍ فيها شُعَلْ

لولا اختلافُ الجِنسِ والتر [م] كيبِ جاءتْ في المَثَلْ

كلِحَى الثمانين التي خُضبتْ ومنها ما نَصَلْ

على أن احترازه هذا يحمل كذلك تحكّمًا حِرَفيًّا بلاغيًّا في مجرى الصورة؛ حينما أحسّ- وهو الناقد البلاغيّ- بُعد ما بين طرفَي هذا التشبيه من مشاكلةٍ بلاغيّة.

٤- ومن أنماط الظاهرة العِلميّة على شِعره: التركيب المنطقيّ لصيغ التعبير، القائمة على القياس والجدليّة البرهانيّة، كما في نماذجه الآتية[1]:

١- الأسرُ خيرٌ من الفرارِ، والقتلُ خيرٌ من الإسارِ،

وشرُّ ما خِفْتُهُ حياةٌ أدّتْ إلى ذِلّةٍ وعارِ.

٢- أرى الناسَ من ضِدَّينِ صيغتْ طباعهمْ: فظاهرُهمْ ماءٌ ، وباطنُهمْ نارُ،

---

(١) م.ن، ٨٢، ٨٩، ١١٦ - ١١٧، ١٣٩، ٢٢٦. وانظر أمثلة أخرى: ١٠٤ - ١٠٥: ق٩٥ و٩٦؛ ١٨٧ - ١٨٨: ق١٧٨؛ ١٩٤: ق١٨٦؛ ٢٢٦ - ٢٢٧: ق٢١٣.

وإنّ ابنَ عبدِالله قاضيَ عصرِهِ لأفضلُ مَن يُثنَى عليه ويختارُ...

٣- لا بُدَّ في العُورِ مِن تِيْهٍ ومِن صَلَفٍ؛ لأنهمْ يُبصرونَ الناسَ أنصافا،

وكُلّ أحولَ يُلفَى ذا مكارمةٍ؛ لأنهم يَنظرونَ الناسَ أضعافا،

والعُمْيُ أولَى بحالِ العُورِ لو عَرفوا، على القياسِ، ولكن خافَ مَن خافا.

٤- كأنَّهُ لم يَخُضْ للموتِ بحرَ وَغىً، خُضرُ البحارِ، إذا قيستْ بِهِ، البِرَكُ.

٥- البحرُ صعبُ المَرامِ مُرٌّ، لا جُعِلَتْ حاجتي إليهِ؛

أليس ماءً ونحنُ طينٌ: فما عسى صبرنا عليهِ.

وهكذا كان يحمله حُبّ الإقناع الذهنيّ، والقياسات المنطقيّة، إلى الهبوط بلغة الشّعر والمنطق معًا، وذوقهما، إلى هذا المستوى الذي مثّلته هذه النماذج.

ويقابل ذلك من نماذج هذا النمط لدى (القرطاجنيّ) مثلاً قوله(١):

١-٨٣- وما المرءُ في أفعالِهِ غير دافعٍ لما يقتضيهِ طبعهُ والضرائبُ

٨٤- ولو لم يكن بين الطباعِ تخالفٌ لما اختلفتْ في العالمينَ المذاهبُ.

٢-٧٥- لا غروَ أنْ تختفي أنوارُ ذي كرمٍ حينًا وتبدأ حينًا ذات إسفارِ؛

---

(١) ديوانه، ٢٤، ٤٩-٥٠.

٧٦- فعادةٌ للحُميَّا أنْ تصير إلى صَدْرِ الزجاجةِ مِن مُحلوللكِ القارِ،

٧٧- والدُّرُّ يُنقلُ مِن أصدافِهِ فيُرى في عِقــدِ غانيــةٍ أو تــاجِ جَبّــارِ.

إلى غير هذا...

و(العقّاد) يَعمد في دواوينه كذلك إلى المناقشات العِلميّة، والمحاجّات المنطقيّة، كما يتبيّن من النماذج الآتية[1]:

١- إذا اقترحتْ عينيْ فأنـتَ مُجيبُهـا فهل منكَ أو منِّي صـياغةُ تِمثـالي؟

وما اقترحتْ إلاّ كما اقترحَ المُنَى غَنِيٌّ على وَفْرٍ مِنَ الوقـتِ والمـالِ.

٢- سَبَقَ الكرَى يومَ اللقاءِ فنِلْـتُهُ في غفوةٍ ؛ تُغفِيْ العيونُ لكي تَرَى

حُلمٌ على اليقظـاتِ جـارَ فليتَهُ مِـن جَـوْرِهِ أَبَـدًا يعـودُ مُكَـرَّرا

لم يظلمِ اليقظاتِ فهْي إذا وَفَتْ بلقائِهِ، سَـلَبَتْهُ مِـن حُلـمِ الكَـرَى

مــا وعــدُهُ إلاّ ســعادةُ حــالمٍ فـالنومُ كـان بِـهِ أحـقَّ وأجـدرا.

٣- أبكيـكَ. أبكيـكَ وقَـلَّ الجـزاء يا واهبَ الـودِّ بمحـضِ السَّخاء

يكذبُ مَن قـالَ طعـامٌ ومـاء؛ لو صحَّ هذا ما محضت الوفـــاء

لغائــبٍ عنـك . وطفـلٍ رضـيع.

---

(١) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٣٤، ٣٧، ١٨٧.

ومثل هذا منبثٌّ في كلّ دواوين (العقّاد). ولا غرو؛ فالروح التعليميّة، بجفافها العقليّ وصياغاتها النثريّة، سِماتٌ لافتة، كانت محطّ نقد النقّاد شِعره[1].

٥- وذلك قد أورث النقّاد في شِعرهم أنماطًا من اللغة العِلميّة وأدوات التوصيل الذهنيّ. فشِعر (ابن رشيق) غالبًا ما يبدو كأنه إجابات حول أسئلةٍ ذهنيّةٍ أو أسئلة حول إجابات، يقول مثلاً[2]:

١- سألتُ الأرضَ لِمْ كانت مُصَلًّى	ولِمْ كانت لنا طُهرًا وطيبا؟
فقالت- غير ناطقةٍ- لأني	حويتُ لكُلِّ إنسانٍ حبيبا.
٢- لِمْ لا يُبيح الأنامُ شيئًا	تصحيفُ معكوسِهِ مُباحُ؟.
٣- ولم أدخل الحمامَ ساعةَ بينهم	لأجل نعيمٍ؛ قد رضيتُ ببُوسي
ولكنْ لتجري عَبرتي مطمئنّةً	فأبكي ولا يدري بذاك جَليسي.
٤- إلاّ يكن قَدُّهُ قضيبًا	فما لأعطافه تميسُ؟.
٥- قلتُ له يا ظبيُ خُذْ مهجتي	داوِ بها تلك الجفون المِراضْ

(١) انظر: مندور: الشِّعر المصريّ، وبخاصة ١: ٦٤، ٧٣-٧٤، ٨٣.

(٢) ديوانه، ٣٥، ٥٧، ٩٣، ٩٥- ٩٦، ٩٨.

فجاوبــتْ مِـن خَـدِّهِ خَجْـلـةٌ   كيف ترَى الحُمْرَةَ فوقَ البياضْ؟.

٦- إذا بلغتْ مِنْهُ الخيالاتُ مـا أرى   فأنتَ لماذا بالشخوصِ معرضُ؟.

وليست هذه التساؤلات من تساؤلات الشِّعر في شيء، وإنما هي تساؤلات التنطّع الذهنيّ، الساذجة الباردة. ولهذا تبرز في لغة (ابن رشيق) (أدوات الاستفهام)، ولاسيما "كيف"، مشكّلة نمطًا لديه[1].

وممّا يقابل نمط "كيف" في ديوان (ابن رشيق) نمط "كم" لدى (القرطاجنيّ)، حيث تتردّد "كم" في ديوانه بدرجة واسعة[2]، وذلك في قصيدة واحدة أحيانًا، كقوله[3]:

---

(١) انظر أمثلة على نمط تردّد "كيف" لدى (ابن رشيق، م.ن، ص٣٩: ق٢٣؛ ص٥٥: ق٤٠: ب٢؛ ص٩٦: ق٨٩: ب٣؛ ص١١٠: ب١؛ ص١١٣: ب٢؛ ص١١٤: ب٣؛ ص١٣٨: ب٢؛ ص١٥٠: ب٢؛ ص١٨٦: ق١٧٧: ب٢؛ ص٢١٦: ق٢٠٢: ب١).

(٢) انظر أمثلة على نمط تكرر "كم" لدى (القرطاجني، ديوانه، ٤: ٣٩-٤٠؛ ٥: ٥٩؛ ٧: ٢٢؛ ٨: ٣٩؛ ١٠: ٧١؛ ١٦: ١٤؛ ١٧: ٣٧؛ ٢١: ٢٥، ٣٠؛ ٢٢: ٣٩، ٤١، ٤٥؛ ٢٣: ٦١- ٦٢؛ ٢٤: ٩١ وغيرها).

(٣) م.ن، ٢٥- ٢٧.

١٢- كم غدا البهارُ بها للشَّقيقِ ينتسبُ...

٢٠- كم بوصل طيفهمُ بعد نأيهمْ قَرُبوا...

٢٦- كم علاً ومكرمةٍ أحرزتْ به العربُ...

٣٣- كم أزارَ أرضهُمُ ضُمَّرًا لها خَبَبُ...

٣٧- كم غدتْ قلوبهُمُ وهْي للقنا قُلُبُ...

وفي الوقت الذي يأتي فيه هذا النمط انسجامًا لديه مع نزعته إلى الاستكثار من النظم وتكرار المعاني، فإن "كم" لتدلّ- كما دلّت "كيف" لدى (ابن رشيق)- على تعلّقه بأدوات اللغة الذهنيّة، لا فرق في ذلك بين أن يكون معنى هذه الأدوات الاستفهام الحقيقيّ أم غيره؛ فهمّ السؤال بصفته الذهنيّة يبقى ماثلاً وراء هذه الأدوات. وهي إذ تتردّد بتلك الدرجة- مشكّلة نمطًا أسلوبيًّا- تعكس نزعة النقّاد إلى لغة الإقناع والعِلم، التي انكشفت منها معالم متعدّدة في شِعرهم.

ولا يندّ (العقّاد) في كثرة السؤال عن زميليه؛ إذ تُلفَى دواوينه مليئة بأسئلته التي تطغى عليها دلالاتها الذهنيّة[1].

---

(١) انظر أمثلة: مجموعة **"خمسة دواوين للعقّاد"**، ٣٣: ٤-٥، ٨-٩، ١٢-١٣، ١٨-٢٠؛ ٤٢: ١٣-١٤؛ ٤١٨: ١-٣ وغيرها.

ولئن كان الاستفهام يشكّل مقومًا شِعريًّا طبعيًّا، فإنه في شِعر النقّاد إنما يصور جانبًا من سيطرة التفكير على التعبير، ولغة العِلم على لغة الشِّعر، وإن لُبّس أحيانًا ألوانًا من المواقف العاطفيّة، وكأنما هي تساؤلات الشاعر؛ ذلك أن الاستفهام- بمختلف أنواعه- يحمل لديهم مظهرين يبعدان دلالته عن الشِّعريّة، يتمثل الأوّل في: ميله إلى الإقناع، والتعليل، والإخبار:

(ابن رشيق)[1]:

وكيف يجيءُ البغلُ يومًا بحاجةٍ ... تسرُّ وفيه للحمارِ نصيبُ.

كيف لا أُبغِضُ الصباحَ وفيهِ ... بان عَنّي نورُ الوجوهِ المِلاحِ.

لِمَ لا يبيحُ الأنامُ شيئًا ... تصحيفُ معكوسِهِ مُباحُ.

فجاوبتْ مِن خدِّهِ خجلةٌ ... كيف ترَى الحمرةَ فوقَ البياضْ.

صديقُ المرءِ كالدينارِ طبعًا ... وكيفَ يفارقُ المرءُ الطِّباعا.

(القرطاجنيّ)[2]:

وكم نائمٍ قد نبهتْ وبصيرة ... بها جليتْ مرآتها بعدَ أصداء.

---

(١) ديوانه، ٣٩، ٥٥، ٥٧، ٩٦، ١٠٤.

(٢) ديوانه،٤: ٤٠؛ ٥: ٥٩؛ ٨: ٣٩؛ ٢١: ٢٥.

وكم ببّغا كانت بمهجرِ جندبٍ   فآضتْ بنعماكمْ مغرّد مُكّاء.

كم ذَلّلَتْ عُربًا وعجمًا خيلُهُ   إذ ظَلّلَتْ بعجاجِها صحراءها.

فكم أبيضٍ ما شانَهُ لونُ كُدْرَةٍ   على أزرقٍ ما كَدَّرَتْهُ الشوائبُ.

(العقّاد)[1]:

فمضَى يَعجبُ منِّي سائلاً؟   أسلامٌ؟ قلت بل حرب عوان.

وما الديدانُ والذِّكرَى؟   ومن ذكر اسمها جمدا!.

هل أراه بناظري   أم أرَى الطيف بالرجاء.

ممّا الذهنيّة فيه من الوضوح في غِنًى عن البيان ؛ فهي لا تُبقي للسؤال تأثيرًا شِعريًّا نفسيًّا في المتلقّي، بل تستهدف تقرير المعنى الذهنيّ لديه، ليس إلاّ. فإذا جاء المظهر الآخر – المتمثّل في: أنماط التكرار للأدوات الاستفهاميّة– زاد دلالة هذا المنحَى العِلمي لأسلوبهم تأكيدًا وبروزًا.

٦- وهذا الاهتمام الجدليّ، الذي أفرز نمطيّات من الأسئلة والإجابات، قد أفرز نمطاً تركيبيًّا تقابليًّا. منه ما يكون قائمًا على التناظر الحواريّ: "قالوا فقلتُ/ قال فقلتُ"، أو الشرطيّ: (بين شرط وجواب)،

---

(١) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٣٣، ٤٢، ٤١٨.

كهذه الأمثلة من ديوان (ابن رشيق)[1]- التي تعكس أثرًا من آثار المطارحات العِلميّة كما ترد أنماطها في كتب التراث:

١- قالوا: "رأينا فُراتًا ليس يوجعُهُ ما يوجعُ الناسَ مِن هجوٍ به قُذِفا"

- فقلتُ: "لو أنّهُ حَيٌّ لأوجعَهُ لكنَّهُ ماتَ مِن جهلٍ وما عرفا"

٢- من جفاني،

- فإنّني غير جافٍ...

- ربما هاجرَ الفتَى من يصافيه،

- ولاقى بالبِشْرِ مَن لا يُصافي.

٣- وما خفيتْ طُرْقُ المعالي على امرئٍ،

- ولكنّ هذاك الطريقَ مخوفُ.

٤- إنْ زارنيْ يومًا على خَلْوَةٍ،

- أو زُرْتُهُ في موضعٍ خالٍ،

- كنتُ لهُ رفعًا على الابتدا،

---

(١) ١١٧-١١٨، ١٢٠، ١٥٧، ٢٠١، ٢٢٢. وانظر مزيدًا من الأمثلة: ٣٥: ٩؛ ١٩؛ ١١٩: ق١٠٩؛ ١٢٢: ق١١٥؛ ١٢٤: ٥؛ ١٢٠: ١؛ ٢١٥: ق٢٠٠.

- وكان لي نصبًا على الحالِ.

٥- تأذّى بلحظيْ مَن أُحِبُّ. وقال لي: "أخافُ مِنَ الجُلاّسِ أنْ يَفطنوا بنا"،

- وقال: "إذا كَرّرْتَ لحظَكَ دونَهمْ إليَّ فما يَخفَى دليلُ مُريبِنا"،

- فقلتُ: "بُلينا بالرقيبِ"،

- فقال: "ما بُلينا ولكنّ الرقيبَ بُلي بنا".

٦- شكوتُ بالحُبِّ إلى ظالمي، فقال لي مستهزئًا: "ما هو؟"،

- قلتُ: "غرامٌ ثابتٌ"،

- قال لي: "اقرأ عليه "قل هو اللهُ"".

وهذا التقابل الجدليّ لدى (ابن رشيق) كان يستتبع أنماطًا من أدوات الاستدراك والاستثناء، تتردّد فيها "لكن" و"إلاّ" تردادًا واسعًا، يؤكّد بدوره ميل الأسلوب إلى التقرير الذهنيّ[1].

---

(١) انظر أمثلة على نمط "لكن" و"إلاّ"/ الاستدراك والاستثناء عند (ابن رشيق، م.ن، ٢٥: ٦؛ ٢٦: ٨؛ ٢٨: ١٠؛ ٣٥: ١٩؛ ٤٥: ٣١؛ ٥٨: ٤٥؛ ٧٦: ٦٧؛ ٩٠: ٨١؛ ٩٣: ٨٥؛ ٩٥: ٨٨؛ ٩٧: ٩٠؛ ٩٩: ٩١؛ ١٠٠: ٩١؛ ١٠٢: ٩٤؛ ١٠٤: ٩٥؛ ١١٤: ١٠٤؛ ١١٧: ١٠٦؛ ١١٧: ١٠٧؛ ١٢٠: ١١٢؛ ١٣٢: ١٢٢؛ ١٣٤: ١٢٣؛ ١٥٠:
←

ويشارك (القرطاجنيُّ) (ابنَ رشيق) في هذا الملمح الأسلوبيّ من الاحتراز، كما في قوله[1]:

٣١- لا خلق- من بعد النبيّ وصحبِهِ-   أعلى يدًا منه، ولا أسنَى يدا

ولكنّ هذا لدى (القرطاجنيّ) بدرجةٍ أقلّ، لا لأنه أقلّ من (ابن رشيق) في هذه الظاهرة العامّة من اللغة العِلميّة- فقد تقدّمت منها لديه ملامح وستلحق ملامح أخرى- بل لأنها تبدو عند (ابن رشيق) تفريعًا أسلوبيًّا (خاصًّا به) عن الظاهرة الأسلوبيّة العامّة في شِعرهم.

وأدوات الاستدراك، والاستثناء، والاحتراز- بطبيعتها ذات الارتباط بتسلسل المنطق الذهنيّ وجدليّته، من جهة، ثم بتفشيها بهذا الحجم، من جهةٍ أخرى- تتظافر مع المؤشرات الأخرى إلى: طبيعة اللغة المحكومة بمنطقيّة الخطاب النثريّ العِلميّ.

١٣٨؛ ١٧٣: ١٦٠؛ ١٨٥: ١٧٥؛ ١٨٦: ١٧٧؛ ١٩٠: ١٨١؛ ١٩٦: ١٨٨؛ ٢٠٠: ١٩٣؛ ٢٠١: ١٩٤؛ ٢٠٢: ١٩٥؛ ٢١٥: ٢٠١).

(١) ديوانه، ٣٩.

وهكذا تستحكم اللغة العِلميّة، من: التعليل، والاحتراز، والسؤال والجواب، والجدل.

وكان في ذلك ما يستلحق ملامح مختلفة من أنماط اللغة العِلميّة، ليس من مهمّة هذه الدراسة- وقد جلّت بعض آثارها- أن تستقصي تفرّعات آثارها على بنية نظمهم، غير أن من أهم ما تُؤكِّد الدراسةُ الإشارةَ إليه ها هنا وأبرزه تلك الآلات التقريريّة، التي قد يصل بها (العقّاد) حدّ الاتكاء على "إنّ" مع (القَسَم المغلّظ)، كما في قوله السابق[١]:

وإن حزنًا بعد ذاك الولــوع
والله- يا بيجو- لحزن وجيـع.

- ٥ -

وآثار المهنة العِلميّة- بعد هذا- ظاهرة على شِعر النقّاد بأشكال متعدّدة، فمنها ما يستمدّونه لتعبيرهم وتصويرهم من إشارات إلى بعض

---

(١) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ١٨٥.

المعالجات العِلميّة، والمناهج، أو الاستخدامات الخاصّة بمجالات العِلم، كالذي في قول (ابن رشيق)[1]:

١- أتَى بعد أهلِ العُلَى	كجُملةِ شيءٍ شُرِحْ.
٢- وعَظَّمَ اللهُ معنَى لفظها قَسَماً	قَلِّدْ إذا شِئتَ أهلَ العِلمِ أو فقِسِ.
٣- وتكرّرتْ فيه المنا [م]	زلُ منهُ لا منّي الغَلَطْ.
٤- قَلَبْتُهُ راهبًا فأشعرني	خوفًا وتأويل راهبٍ خائف.
٥- أماتَ إذ حيّا بأترُجّةٍ	عرفتُ فيها كُنْهَ تأويلِهِ
لمّا تطيّرت بمعكوسها	ضَمَّتْ بنانًا نحو تعليلِهِ.
٦- أصحُّ وأقوَى ما سمعناهُ في النَدَى	مِن الخبَرِ المأثورِ منذُ قَديمِ
أحاديثُ ترويها السيولُ عنِ الحيا	عنِ البحرِ عنْ كَفِّ الأميرِ تميمِ.
٧- قطعتُ بلا كلامهم جميعًا	مبرهنةً، و"لا" جلم الكلامِ.
٨- وأئمة جمعوا العلومَ وهَذَّبوا	سنَنَ الحديثِ ومُشْكِلَ القُرآنِ
عُلماءُ إنْ ساءلْتَهُمْ كشفوا العَمَى	بفقاهةٍ وفصاحةٍ وبَيانِ.

---

(١) ديوانه، ٥٦، ٩٥، ١٠٠، ١٢٠، ١٦٥، ١٧٠، ١٨٦، ٢٠٤-٢٠٥.

فهنا (الشرح)، و(التقليد)، و(القياس)، و(الغَلَط والصحّة)، و(التأويل)، و(التعليل)، و(الخَبَر المأثور)، و(الرواية)، و(البرهنة)، و(الجمع)، و(التهذيب).. وغير ذلك، ممّا يشكّل لغة عِلميّة في شِعر (ابن رشيق)، نتجت عن طبيعة ذهنه العِلميّ وأثر المهنة عليه.

ولهذا فـ(ابن رشيق) يحمل في مفردات معجمه الشِّعريّ أنماطًا تتردّد من الكلمات والتعبيرات: كـ(البرهنة)، و(العِلم)، و(المعرفة)، و(الكلام)، و(اللسان)، و(القلم)، و(التصحيف)، و(الفقه)، و(الألغاز)، و(المحاجّة النحويّة).. ونحوها ممّا يتعلق بالعِلم. وكذلك يشيع في ديوانه استخدام (المصطلح)، وبعض الاستعمالات ذات الصبغة العِلميّة، ومنها، إضافة إلى الآنف، ما يلي[1]:

١- وإنْ كان إدراكُ المحبّينَ بغتةً	على (مذهبِ) الأيّامِ ليس (يجوزُ).
٢- ولكنْ رأيتُ المدحَ فيكَ (فريضةً)	عليَّ إذا كان المديحُ (تَطَوُّعا).
٣- فاليومَ أُنْفِقُ كَنْزَ العُمْرِ أجمعُهُ	لّما مضَى واحدُ الدُّنيا (بإجماعِ).
٤- كنتُ لهُ (رفعًا على الابتدا)	وكان لي (نصبًا على الحالِ).

---

(١) م.ن، ٩١، ١٠٢، ١٠٧، ١٥٧، ١٧٤، ١٨٠.

٥- فاقبلْ هَدِيَّـــةَ مَن أشـدتُ بـِـهِ (ونَسَـخْتُ عنهُ آيـــةَ) العَـدَمِ.

٦- فأدركتُ ما في النفسِ مِن غـيرِ ريبةٍ وقَـبَّـلْـتُـــهُ (إلاّ تَحَـرُّجَ مُحْـرِمِ)

ورُحتُ (بحَجٍّ كالجهـادِ) لأنَّني جمعتُ بِهِ ما بيـنَ (أَجْـرٍ ومَغْـنَمِ).

فهاهنا مصطلحات العِلم وكلماته تعلو على مفردات الشِّعر ولغته. وهي مصطلحات وكلمات قد تعود إلى العِلم اللغويّ والنحويّ، أو إلى الفقه؛ لينضاف ذلك إلى ما مرّ من آثار عِلميّة متعدّدة على لغة (ابن رشيق) وأسلوبه.

ولعلّ أبرز أثرٍ للمهنة في شِعر (القرطاجنيّ)- وهو البديعيّ- قد تمثّل في إغراقه في البديع وتلاعبه بالألفاظ، البالغ حدّ القول[1]:

١-١٩- فاعجب لِحلمٍ به قد بات يُؤْنِسُ مَنْ مثواهُ تُونُسَ مَنْ مثواهُ تُدْمير

٤٧- فجدّدوا مِن رسومٍ للهُدَى دَرَسَتْ هناك يستنُّ فيها الرومُ والمور.

٢-٥٩- غـيـر لابٍ ضِـقـتُ فـيـهـا كُـلُّ ضيـفٍ غـير لابـنْ.

---

(١) ديوانه، ٦٠، ٦٢، ١١٦.

ممّا سلف وصفه في الكلام على البديع لديه. غير أن لديه - إلى ذلك - من نحو تلك الآثار المهنيّة التي في شِعر (ابن رشيق)، كقوله[1]:

٥ - وكنتُ (تأوَّلتُ) النَّوى أنها ثَوى ... وهل بَعْدَ (نَصِّ العيسِ احتاجُ للنَّصِّ).

٤٤ - لمّا جمعتَ (الشروطَ الموجباتِ) لها ... جاءتْ تَحِنُّ إلى علياكَ تَحنانا.

وكذا كان يستخدم (الألفاظ العِلميَّة) و(المصطلح)، بالرغم من تحريمه إيّاهما في نقده[2]، نحو قوله[3]:

٢٣ - يرضونَ (إقواءَ) البيوتِ وإنْ هُمُ ... (نظموا) البيوتَ تَجنَّبُوا (إقواءها).

٥٨ - قنا (موجباتٌ) ما (سَلَبْنَ) عنِ العدا ... لعلياكَ، فهْي (الموجباتُ) (السَّوالبُ).

٧٢ - جمعتْ (بديعَ) الحُسْنِ بينَ (مُرَصَّعٍ) ... و(مُصَرَّعٍ) و(مُقَسَّمٍ) و(مُسَهَّمِ).

١٦ - (ناثرٌ) (نظمَ) الأعادي ... (ناظمٌ) شملَ المحاسِنِ.

---

(١) ديوانه، ٦٠، ١١٩.

(٢) انظر: القرطاجنيّ، المنهاج، ٥٢ - ٠٠.

(٣) ديوانه، ٧، ٢٢، ١٠٨، ١١٣، ١١٩.

٤٨ - فقد أخذت (صحيحَ) للُملكِ عن (سَنَدٍ عــالٍ) وأحكمتهُ (ضبطًا) و(إتقـانا).

٤٩ - (مقدّمــات) بإنتـــاجِ لمكـكــمُ (قضتْ) وأعطتْ به (عِلمًا) و(إيقانا).

٥٠ - ومنتجات (قضايا) بالخلافةِ قد (قَضَتْ) لكُمْ وغَلَتْ في (الصِّدقِ) (بُرهانا).

إلى غير هذا ممّا في شِعر (القرطاجنيّ) من كلمات عِلميّة ومصطلحات، تتعلّق تارةً بـ(عِلم العَروض)، وتارةً بـ(المنطق)، وتارةً بـ(عِلم البلاغة)، وتارةً بـ(عِلم الحديث والفقه ومصطلحها).

أمّا (العقّاد) فكان التفكير العِلمي يستغرقه ويَسِم لغته وأسلوبه بمِيْسَمِه. ويحار الدارس، لعموم هذا الطابع على شِعره، أيّها النماذج يسوق للتمثيل. ولعلّ في السالف من شِعره ما يُغني عن الإعادة للدلالة على ذلك الطابع العِلميّ والأثر الفكريّ؛ فقد مرّ حديثه عن "رويّة التجريب"، وعن "الوعي"، و"قراءة الكتب ودرسها"، و"شرح المفاضلة بين نسيج الكتان والحرير، وعلاقة الأوّل بالفراعين"[1]، ونحو هذا من التفلسف والذهنيّة، اللذين يوديان به أحيانًا إلى حدٍّ من الأريحيّة النثريّة.

---

(١) انظر مثلاً: مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٢٦ "ارتجال المعنى"، ٢٧ "جمال يتجدد"، ٤٢، ٤٤ "عروس الليالي".

وهذا ممّا كان يضفي على شِعر (العقّاد) هالةً من غموض التفلسف المدَّعَى، لا من غموض الرؤية الشِّعريّة، كما تقدّم. وهو ما أظهرتنا عليه مثلاً أبياته بعنوان "عروس الليالي"[1]، التي أتى عرضها في (الحديث عن الغرابة في شِعرهم). حيث يُبدئ القاوئ ويعيد في جَمْجَمَة الأبيات، لا هو يصل إلى ما دار في بطن القائل، ولا هو يلتذّ بما يقرأ لغةً وصورةً وإيحاءً، وإنما هي تهويمات من التعجرف الفكريّ، تتوارَى فيها الدلالة والتعبير الشِّعريّ معًا.

- ٦ -

وممّا يلحق بهذه الهيمنة العِلميّة على شِعرهم: أنماطٌ من (الإحالات الثقافيّة، والنظم الثقافيّ). ونعني به الإيراد المباشر للمعلومات، أو النظم التعليميّ للأفكار والعلوم. ومنه قول (ابن رشيق)[2]:

١- ولـهُ في العـصا مـآربُ أخـرى حـاشَ للهِ أنْ تكـونَ لموسـى.

(١) انظر: م.ن، ٤٤.

(٢) ديوانه، ٩٢.

(القرطاجنيّ)[1]:

٢-٤٦ - إنْ ذيّل النظم بالنثرِ استفدتَ بِهِ	منثورَ سحبان في منظومِ بَشّارِ
٤٧ - لفظٌ براعتُهُ تُعزَى إلى ابنِ أبي	سُلمَى ورِقَّتُهُ تُعزَى لِمِهيارِ...
٥١ - لِجَدِّهِ شَهِدَ الهادي بكُلِّ هُدًى	في جَنَّةٍ مِن خيارِ الصَّحْبِ أبرارِ.
٣-٢ - وملكتَ ما ملكَ ابنُ داوودَ الذي	كُلُّ الأنامِ لأمرِهِ قد سُخِّرا.
٤-٤٨ - جَلَّتْ صفاتُكَ أنْ يُبَيِّنَ واصفٌ	عنها ولو بلسانِ قَسٌّ عَبَّرا.
٥-٩ - والشمسُ ما رُدَّتْ لغيرِ يُوشَعٍ	لَمّا غَزا ، ولِعَلِيٍّ إذْ غَفا.

هذا فضلاً عن قصائد (القرطاجنيّ) التسبيحيّة، كقصيدته الحادية والثلاثين في ديوانه، والسادسة والثلاثين[2]، اللتين تمثلان نموذجين لقصيدة النظم، المعنيّة بالفكرة، تصنع لها من النثر نظمًا، وقد مضت أمثلة منهما. وكذا منظومته الميميّة التعليميّة في النحو[3]، التي لا نعدّها على أيّ حال ممّا يعنينا في هذه الدراسة، سِوى أنها تمثّل مكمِّلاً لهذه الظاهرة في سائر شِعرهم.

---

(١) ديوانه، ٧، ٤٨، ٥١، ٥٤؛ قصائد ومقطعات القرطاجنيّ، ١٧.

(٢) انظر: ديوانه، ٨٥- ٠٠، ٩٨- ٠٠.

(٣) انظر: م.ن، ١٢٣- ٠٠٠.

ومن هذا لدى (العقّاد) قوله مثلاً، من أبيات بعنوان "كأس وضوء"[1]:

١ - أمخطِئٌ أنا إنْ أحسستُ في كَبِدي	شوقَين مِن نشوةٍ فيها وإرواءِ
٢ - فكمْ أُغالبُ مِن إغراءِ سَكرتِها	ما لا يُغالبُهُ ظمآنُ صحراءِ
٣ - تنازعَ الدِّينُ والغَيُّ الهيامَ بها	وقَرَّبَتْ بينَ إسعادٍ وإشقاءِ
٤ - فليتَ شاربَها يدريْ أحصَّتُهُ	عندَ الخُضيراءِ أم عندَ الحُميراءِ
٥ - خَوفيْ - ويا طولَ خَوفيْ - أنْ تُمَزِّقَني	كلتاهما يومَ إحيائيْ وإحصائي

فهو هنا ينظم نقده؛ لأن هذه الصورة من التنازع بين الدِّين والفجور تعبّر عن فكرته عن (أبي نواس) - كما تمخّضت عن تحليلاته النفسية - حيث يذهب إلى أن أبا نواس لم يكن من اللاَّ دينيّين، بل إنه، برغم ما يقال في زندقته ومجونه،

---

(١) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٤١.

أكثر من لَهَجَ بالدِّين وعناه شأنه بين شعراء العربيّة[1]. وهذا الصنف من الإحالات والنظم الثقافيّ والمتفلسف لا حصر له في شِعر (العقّاد)[2].

- ٧ -

وكان هذا ممّا أسهم- مع غيره من الأسباب السالفة- في مظاهر (التركيب الخطابيّ) على شِعرهم، حيث: التعديد، والتفصيل، والتسلسل المنطقيّ للأفكار. فمن نماذج ذلك في ديوان (ابن رشيق) قوله[3]:

١- الشِّعرُ شيءٌ حَسَنٌ	ليس بهِ مِن حَرَجِ
٢- أقلُّ ما فيه ذها	بُ الهَمِّ عن نفسِ الشَّجِي
٣- يُحكِمُ في لطافةٍ	حَلَّ عُقُودِ الحُجَجِ
٤- كم نَضرةٍ حَسَّنَها	في وجهِ عُذرٍ سَمِجِ
٥- وحُرقةٍ بَرَّدَها	عن قلبِ صَبٍّ مُنْضَجِ

---

(١) انظر: العقّاد، أبو نواس.. الحسن بن هانئ، ولاسيما الجزء الخاصّ بعقيدة أبي نواس، ١٤٦-٠٠٠.

(٢) وانظر مثلاً: مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ٣٠٤، ٣٠٦، ٣٢٤، ٣٤٤، وغيرها.

(٣) ديوانه، ٥٠- ٥١.

٦- ورحمـــةٍ أوقعهـــا في قلــبِ قــاسٍ حَــرِجِ

٧- وحاجـــةٍ يَـــسَّرَها عنـــد غَـــزالٍ غَـــنِجِ

٨- وشـــاعرٍ مُطَّـــرَحِ مُغلَــقٍ بــابِ الفَــرَجِ

٩- قَرَّبَـــهُ لـــسانُهُ مِـــن مَلِـــكٍ مُتَـــوَّجِ

١٠- فعَلِّمُـوا أولادَكُـمْ عَقَّـارَ طِـبِّ المُهَـجِ

فتراه يعدّد المسائل "كم نظرة... وحرفة... ورحمة... وحاجة... وشاعر"، في صنعةٍ ذهنيّة يقدّم بها المقدّمات المنطقيّة التي يصل بها إلى نتيجة الدرس في قوله: "فعَلِّموا أولادكمْ...". ومن ذلك أيضًا[1]:

١- المرءُ في فسحةٍ كما عَلِمُوا حتى يُرَى شِعْرُهُ وتأليفُهْ

٢- فواحدٌ منهما صَفَحْتُ لَهُ عنهُ وجازتْ لهُ زخاريفُهْ

٣- وآخرٌ نحنُ منهُ في غَرَرٍ إنْ لم يُوافقْ رضاكَ تثقيفُهْ

٤- وقد بعثْنا كيسينِ ملؤهُما نَقْدُ امرئٍ حاذقٍ وتزييفُهْ

٥- فانظرْ وما زِلْتَ أهلَ معرفةٍ يا مَن لنا عِلْمُهُ ومَعْروفُهْ

---

(١) م.ن، ١١٥- ١١٦.

فهذه القطعة كذلك تمثّل رسالةً قائمةً على الرصف والتأليف والتفصيل.

ونقف عند (القرطاجنيّ) على أمثال هذا المنحى في قوله[1]:

١-٢٤- مياهٌ كسَلسالِ الرُّضابِ يَحُفُّهُ	رُخامٌ لُمْبَيَضِّ الثُّغورِ مُناسِبُ
٢-٢٥- فكَمْ أبيضٍ ما شانَهُ لَوْنُ كُدرةٍ	على أزرقٍ ما كَدَّرَتْهُ الشَّوائبُ
٣-٢٦- وما بينَ ما قد سالَ في الحُسْنِ منهمُ	وما لم يَسِلْ إلاّ مَدًى مُتقاربُ
٤-٢٧- تساوَى بسيطٌ منهما ومُرَكَّبٌ	صفاءٌ بدا في الحُسْنِ عن ذاك نائبُ
٥-٢٨- فتَحْسَبُ أنّ الذائباتِ جوامدُ	وتحسبُ أنّ الجامداتِ ذوائبُ

ومن لوازم هذا التفصيل الخطابيّ في العرض: سَلْسَلَة الأفكار، والربط بينها ربطًا منطقيًّا وتركيبيًّا لغويًّا، يقوم على (التعاطف) حينًا، أو (فاء السببيّة)، و(السرد التاريخيّ) في بعض الحالات. يُلحظ ذلك على سبيل المثال في أبيات (القرطاجنيّ)[2]:

---

(١) ديوانه، ٢١.

(٢) م.ن، ١١٩-١٢٠.

١ -٤٧ - أحرزتَها عن أبٍ هادٍ رضًى فأبٍ ذخـراً يدومُ على الدنيا وقُـنْيانا

٢ -٤٨ -فقد أخذتَ صحيحَ المُلكِ عن سندٍ عــالٍ وأحكمتَه ضبطاً وإتقانا

٣ -٤٩ - مقـدّمات بإنـتاجِ لملـكـكمُ قَضَتْ وأعطتْ به علماً وإيقانا

٤ -٥٠ - ومنتجات قضايا بالخلافةِ قد قَضَتْ لكم وغَدَتْ في الصدق برهانا

٥ -٥١ - وحين أضحتْ لكم بالحقِّ واجبةً لم تُلِفِ فيها ملوكُ الأرض إمكانا

٦ -٥٢ - هذا هو الحقُّ والبرهان يعقلهُ وإنمـا يُنكــر البرهـانَ من مـانا

٧ -٥٣ - شادت عُلاكَ من الأملاكِ أربعةٌ أئمــةٌ أصبحوا للهَدْيِ أركانا

٨ -٥٤ - شاد الإمامُ أبو حفصٍ لُملككمُ بيتًا وأعلَى لهُ سَـمْكًا وحيطانـا

٩ -٥٥ -وما حكَى بيتُ ملكٍ بيتَ ملكِ أبي محمّــدٍ نجلِهِ الهادي ولا دانــى

١٠ -٥٦ -وشاد مِن بعده الهادي الأميرُ لكمْ رواقَ مُلكٍ على الدنيا وإيوانـا

١١ -٥٧ - وبعده شاد مولانا الإمامُ لكمْ مُلكًا يُسامي من الخضراءِ أعنانـا

١٢ -٥٨ - وشاد سعدُكَ مولانا وسيّدنا مُلكًا يفوق دراريًّا وشُـهبانـا

١٣ -٥٩ - [واللهَ أسألُ] أنْ يزداد مُلككمُ تعالــيًا ويطـول الدهـرَ بُنيانـا

وعلى هذا الكيف من (الختام الخطابيّ) كان يُنهي (القرطاجنيّ) قصائده غالبًا: بالدعاء، أو بالحكمة، أو بالسلام، تمامًا كما يُنهي الخطيب خطبته أو الكاتب رسالته[١]. ولئن كانت ظاهرة التركيب الخطابيّ من معالم التقاليد الأسلوبيّة الغالبة على بناء القصيدة في عصره[٢]، فإن (للقرطاجنيّ) إلى ذلك أسبابه الخاصة المتعلّقة بما لُحِظ لدى النقّاد كافّة من اتّجاه إلى البناء الخطابيّ في ما ينظمون.

ودواوين (العقّاد) معرضٌ لأشكال هذه الظاهرة من التركيب الخطابيّ، بما تحمله من: التعديد، والتفصيل، والتأليف، على نهج قوله[٣]:

١- أنا لا أراك؟! وطالما طَرَقَ النُّهَى ... وَحْـيٌ ولم تَظْفَـرْ بِـهِ عينـانِ

٢-أنا في جناحك حيث غابَ مع الدُّجَى ... وإنِ استقرَّ علـى الثـرَى جُـثماني

٣- أنا في لسانك حيث أطلقَـهُ الهَوَى ... مَرِحًا، وإنْ غلبَ السـرور لسـاني

---

(١) وانظر عن هذا الختام الخطابيّ أمثلة أخرى: م.ن، ٥: ٦٠ — ٠٠، ١٢: ٩٥- ٠٠، ٢٤: ٩٥- ٠٠، ٣٠: ٣١- ٠٠، ٣٥: ٨٠- ٠٠، ٤١: ٧٢، ٤٥: ٤٥- ٠٠، ٥٤: ٥٩- ٠٠، ٨٠: ٧- ٠٠، وغيرها.

(٢) وانظر: سلاّم، ٢: ١٢٢.

(٣) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ١٣.

٤- أنا في ضميرك حيث باح فما أرى — سِرًّا يُغَيِّبُهُ ضميرُ زماني

٥- أنا منك في القلب الصغيرِ، مُساجلٌ — خَفْقَ الربيعِ بذلك الخفقانِ

٦- أنا منك في العينِ التي تَهَبُ الكَرَى — وتَضِنُّ بالصحواتِ والأشجانِ...

٧- علَّمْتَني بالأمسِ سِرَّك كُلَّهُ: — سِرَّ السعادةِ في الوجودِ الفاني

٨- سِرّ السعادةِ نفرةٌ ومحبّةٌ — فيكم تؤلّفُ نافر الأوزانِ

٩- الكونُ أنتمْ في صميمِ نظامِهِ — وكأنّكم فيهِ الطريدُ الجاني

١٠- أنتمْ سواءٌ كالصديقِ وبينكمْ — بُعْدٌ كما يتباعدُ الخصمانِ...

وهكذا..

والترابط الخطابيّ هنا يُقيمه- بالإضافة إلى تعديد المسائل وتفصيلها- على التكرار. وهي الطريقة من التأليف التي كان يتكثّر بها (العقّاد) من النظم، مثلما ألفيناهم يفعلون جميعًا من قبل؛ فما هي إلاّ أنْ يغيّر بضع كلمات ليكرّر البيت نفسه. وبذا يعقد بين أبياته- مع الوشائج التأليفيّة في المستوى الدلاليّ- بالربط الصوتيّ المتولّد عن التكرار. لينتهي به كلّ ذلك إلى هذا المذهب، من التصنيف في طرح الأفكار والترتيب في مساق المعاني.

وليس بغريب، بعد هذا المجرى الذي يجري فيه شِعر(العقّاد)، أن يحتفل احتفالاً (بوحدة الموضوع)، التي لم يقتصر فيها على وحدة موضوع القصيدة، وإنما أخذ بوحدة الموضوع في ديوان بأكمله، كـ"ديوان

الكروانيّات". وإنه ليعتذر- إن اضطرّ إلى الخروج ولو من قريبٍ عن موضوع الديوان، فيقول في متن ديوانه المشار إليه: "ألحقنا المقطوعات الآتية بهذا (الباب) لأنها تشبهه وتتّصل ببعض أبياته"[1]؛ وذلك لأن تلك المقطوعات أتت عن "القماري" و"الببغاء" و"الغراب". وإذا كان يمكن القول إن الحفاظ على هذه الوحدة يأتي بتأثيرٍ من المدرسة (الرومانتيكيّة) على (العقّاد)، سواء في شِعره أو في نقده[2]، فلقد كان له- بوصفه ناقدًا- من أسلوبه العام-- كما تبيّن-- ما يرشّحه لتمثيل هذا المبدأ في قصائده ودواوينه، تمثيلاً يخرج بالشِّعر عن طبيعته إلى التأليف العلميّ والتصنيف. ولأجل هذا كان يحتاج، مع العناية بالوحدة الموضوعيّة، إلى العناية بالشرح، وبالتعليق، وبالبدء بمقدّمات طوال- قد تكون أطول من قصائده، وربما

---

(١) م.ن، ٢١.

(٢) فقد كان من رأيه في خصال القصيدة الجيّدة توفّرها على الوحدة الموضوعيّة. (انظر: **ابن الرومي.. حياته من شِعره**، ٣٢٦). وتلك من قِيَم القصيدة الرومانتيكيّة. (انظر: R. Bray, **La Formation de la Doctrine Classique**, p.247-249، عن: هلال، محمّد غنيمي، **النقد الأدبيّ**، ٢٤٧).

أشعرمنها[١]- فِعْلَ المؤلّفين حين يقدّمون أعمالهم إلى القراء، ليس ذلك لما تحويه أبياته من اجتلابٍ واضحٍ للأفكار- كما يعلّل بعض الدارسين[٢]- فحسب، بل هو أيضًا لنظرته العامّة إلى الشِّعر، التي لا يظهر فيها صحيح تفريق بينه وأصناف القول الأخرى.



وبهذا تجتمع ظواهر: من نزعة الإقناع، والاعتماد على المنطق والقياس والبرهان، واستعمال أنماط اللغة العلميّة وأدوات المهنة المعرفيّة، مع استخدام المصطلح، ثم الإحالات الثقافيّة- فضلاً عن نظم الثقافة- وما يفضي إليه ذلك من تركيب خطابيّ للمنظومة، يجتمع هذا جميعه ليغطّي دواوينهم بطابعه العِلميّ المضادّ لروح الشِّعر وأسلوبه[٣].

---

(١) انظر مثلاً: مجموعة **"خمسة دواوين للعقّاد"**، مقدّمات "عُمُر السعادة": ٦٧، "بيجو": ١٧٦- ٠٠٠، "أيّها المستحيل": ٢٠٤، إضافة إلى "القمّة الباردة "، (التي يذكرها: مفتاح ،رمزي، **رسائل النقد** (الرسالة الأولى)، ١٢٤)، وغيرها.

(٢) انظر: مندور، **الشِّعر المصريّ**، ١: ٧٤.

(٣) عن الموقف النقديّ- قديمًا وحديثًا- من أسلوب الإقناع التعليميّ في الشِّعر (يُنظر مثلاً: الجاحظ، **البيان والتبيين**، ١: ٢٠٦، ٢: ١٣- ٠٠، وابن رشيق، **العُمدة**، ١: ←

وتلك إذن هي لغة شِعر النقّاد، بما كانت تُكبِّل به الدلالةُ فيها من نمطيّات، مصوغة من: المحسِّنات، والغريب، والتكلّف والصناعة النظميّة، واللغة العِلميّة بنبرتها الإقناعيّة وأدواتها التعليميّة.

ب- ٢- الصورة:

- ١ -

ينتهي استقراء شِعر النقّاد إلى فقره المدقع في التصوير الفنّيّ، القائم على (الاستعارة) و(التخييل). هذا في مقابل احتفائهم المفرط بالصور البلاغيّة القائمة على (التشبيه) و(المحاكاة).

فـ(ابن رشيق) يُوْلِي التشبيه نصيبًا واسعًا من قصائده، حتى إن بعضها لا يكاد يخلو بيتٌ فيها من تشبيهٍ، كأُولى قصائد ديوانه[1]. وحرصه هذا على التشبيه يوافق عَدَّه إيّاه في نقده أصعب ما يكون وإيثاره استخدامه[2]. وإن

٢٨٥، والقرطاجنيّ، المنهاج، ٢٥- ٠٠، ٢٦- ٠٠، ورتشاردز، العِلْم والشِّعر، ٣٠- ٣١، ٦٩- ٠٠، وكوهن، ٩٠- ٩٥، ١٥٥، ومندور، فنّ الشِّعر، ٧١، ٧٤).

(١) انظر: ١٦- ٠٠.

(٢) انظر: العُمدة، ١: ١٨٥، ٢: ٢٣٦.

كان يَعُدُّ الاستعارة "أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حُلَى الشِّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام"[1].

ولا يقلّ عنه (القرطاجنيّ) في ذلك. على أن غرامه بالتشبيه كان يؤدّي إلى توالي البدائل التشبيهيّة، يحشرها أحيانًا في البيت الواحد، كأن يقول[2]:

٣٨- ويغشَى العِدا كالسهمِ أو كالشهابِ أو
"كجلمودِ صخرٍ حطَّه السيلُ من عَلِ"

فليس هنا من قيمةٍ فنيَّةٍ لتعاقب هذه العناصر المشبّه بها، من توسيع الصورة مثلاً أو تعميق دلالتها، بل إن الشاعر ليقفز من مشبّه به إلى مشبّه به آخر أبلغ منه دلالة، "كالسهم أو كالشهاب"، فإذا به يرتكس إلى مشبّه به ثالث أقلّ دلالة ممّا كان قد انتقل إليه في سابقه، "كجلمود صخرٍ حطّه السيل"، وذلك في حركة متذبذبة لا ترتبط بمغزًى تصويريٍّ، وإنما هي تُعَدُّد الخيارات

(١) م.ن، ١: ٢٦٨- ٠٠٠.

(٢) ديوانه، ٩٣.

التشبيهيّة المتاحة في معجم التشبيه. ولئن وَرَدَ هذا في قصيدةٍ مبنيّة أساسًا على (المشاطرة)، فإنه يَرِد كذلك في مواطن أخرى، كبيتيه[1]:

١٧ - أيقنتُ أن ثلاثهنَّ وما غدا — من تحتها ينآدُ أو يتموّجُ

١٨ - ليلٌ على صبحٍ على بدرٍ على — غُصنٍ تحمّله كثيبٌ رَجْرَجُ

وقد يصل به الأمر أحياناً حدًّا شاذًّا من الهوس التشبيهيّ/ النظميّ، كما في قوله[2]:

١-١٧ - وبِتُّ أظنّ الشُّهْبَ مثليْ لها هوى — وأغبطُها في طولِ أُلْفَتِها غَبْطا

٢-١٨ - على أنها مثليْ عزيزةُ مطلبٍ — ومَن ذا الذي ما شاء مِن دهرِهِ يُعطَى

٣-١٩ - كأن الثريّا كاعبٌ أزمعتْ نوى — وأمّتْ بأقصَى الغربِ منزلةً شَحْطا

٤-٢٠ - كأنّ نجومَ الهَقْعَةِ الزُّهْرَ هَوْدَجٌ — لها عن ذرَى الحرفِ المناخةِ قد حُطّا

٥-٢١ - كأنّ رشاءَ الدلوِ رشوةُ خاطبٍ — لها جعل الأشراط في مهرها شرطا

---

(١) م.ن، ٢٩.

(٢) م.ن، ٦٩.

٦ -٢٢- كأن السُّها قد دَقَّ من فَرْطِ شَوقِهِ	إليها كما قد دَقَّقَ الكاتبُ النَّقْطا
٧-٢٣- كأنّ سُهيلاً إذ تناءتْ وأنجدتْ	غدا يائسًا منها فأتْهَمَ وانحَطّا
٨-٢٤- كأنّ خُفوقَ القلبِ قلبُ متيَّمٍ	تَعَدَّى عليه الدهرُ في البَيْنِ واشتطّا
٩-٢٥- كأنّ كلا النسرينِ قد رِيعَ إذ رأى	هلالَ الدُّجى يهوي له مخلبًا سَلْطا
١٠ -٢٦- كأنّ الذي ضَمَّ القوادمَ منهما	هوَى واقعًا للأرضِ، أو قصّ أو قطّا
١١ -٢٧- كأنّ أخاهُ رامَ فوتًا أمامَهُ	فلم يَعْدُ أنْ مَدَّ الجناحَ وأنْ مَطّا
١٢ -٢٨- كأنّ بياضَ الصُّبْحِ معصمُ غادةٍ	جَنَتْ يدُها أزهارَ زهرِ الدُّجى لَقطا
١٣ -٢٩- كأنّ ضياءَ الشمسِ وجهُ إمامنا	إذا ازداد بُشرى في الوَغَى، وإذا أعطا

حتى لقد ساقه الاستطراد إلى التيهان في هذه التشبيهات، حيث ينطلق من تشبيه تجربته مع الحبيبة بحركة النجوم في الأبيات الأولى- (التي ينتهي وضوح صلتها بهذا السياق عند البيت السابع، المرتبط بالضمير في "منها" العائد على الثريّا، التي شبّه بها صاحبته)- ليأخذ في الابتعاد شيئًا فشيئًا إلى أن ينصرف إلى النجوم نفسها، بعيدًا عن العلاقة بما سبق؛ مستمرئًا تفصيل التشبيهات لحركات النَّسرين، ومِن ثَمَّ ينسَى هذا كلّه فينتقل إلى "بياض الصبح"، كي يتخلّص به إلى الممدوح عبر تشبيهه بضياء الشمس. وهذا التخلخل في سياق التعبير، فضلاً عن مساق الصورة البيانيّة، مظهر طبعيّ ما دام المحرّك وراءه هو شهوة التشبيه والنظم البلاغيّ وليس التعبير والتصوير.

ومع هذا الاهتمام بالتشبيه فإن الاستعارات تكثر في شِعر (القرطاجنيّ)، لكن استعاراته تظل صناعة بلاغيّة تقليديّة، تفتقر إلى الروح المنبعثة عن تجربةٍ أو صدق عاطفة. وهي إلى ذلك- كالتشبيه- تأتي محتشدة ثقيلة تنوء بها الأبيات. ولانشغاله هذا برصف الاستعارات- مع ألوان الرصف الأخرى لديه- ترد صوره جامدة في هياكل بلاغيّة لا ماء فيها ولا حركة. ولنأخذ على ذلك مثالاً من قصيدةٍ عارض بها رائيّة (ابن عمّار، وزير المعتمد بن عبّاد)، التي مطلعها[1]:

أَدِرِ الزجاجــةَ فالنــسيمُ قــد انــبرَى   والنجمُ قد صَرَفَ العنانَ عن السُّرَى

حيث جاءت معارضة (القرطاجنيّ) بهذا المطلع[2]:

١- أَدِرِ الزجاجــةَ فالنــسيمُ مــؤرّجُ   والــروضُ مرقــومُ الــبرودِ مــدبّجُ

(١) المقرّي، أزهار الرياض، ٣: ١٧٤.

(٢) ديوانه، ٢٨.

وبموازنة هذا المطلع في ذاته بمطلع قصيدة (ابن عمّار) يتبدّى ما لعله يكشف ما سواه ممّا وصفناه بالرصف الجامد لفنون البلاغة، فمع حرص (القرطاجنيّ) على محاكاة (ابن عمّار)، فإن له سبيله البلاغيّة، التي تُفقد شِعره حيويّته، إذ تسوقه إلى اختيار "مؤرّج" مكان "قد انبرَى"، وإلى قوله "مرقوم البرود مدبّج" بدل "قد صَرَفَ العنانَ عن السُّرَى". وربما لو لم يرد في الرائيّة العمّاريّة الفعل "أدِرْ" شارة بدءٍ أحبّ (القرطاجنيّ) احتذاءها لما جاء قطّ بفعلٍ في بيته. ولهذه النزعة التركيبيّة يُمكن ترجيح رواية بيته الثاني[١]:

٢ - والأرضُ لابسةٌ بُرودَ محاسنٍ فكأنما هِيَ كاعبٌ تَتَبَرَّجُ

على روايته الأخرى- الواردة في (أزهار الرياض، للمقّري)[٢]: "والأرض قد لبست"، وإن كانت الأخيرة تنفث في صورة البيت حياةً تتوافق مع الفعل في عجزه "تَتَبَرَّج"- الذي بدونها لا يعود له فعلٌ في حركيّة الصورة، وإنما هو كما لو قال: "مُتَبَرِّج"- يمكن ترجيح رواية البيت الأولى؛ لأننا قد رأينا

---

(١) م.ن.

(٢) م.ن.

(القرطاجنيّ) لا يحفل بما امتازت به الرواية الأخرى مقدار احتفائه برصف الجذاذات البيانيّة[1].

أمّا (العقّاد) فمذهبه في هذا غريب، فهو مع موافقته زميليه في الاحتفال بالتشبيه، يرى أن الاستعارة ما برحت دليل الفاقة في اللغة مثلما هي دليل الفاقة في المال[2]. ولو كان يفرّق بين لغة العِلم ولغة الشِّعر لما ذهب هذا المذهب، ولما كان نظمه الكثير هذا، ولما قال تحت عنوان "طلاء نفس"[3] مثلاً:

١- زُرقةُ عينيك لا صفاء	فيها، ولكنه فضاء!
٢- حمرةُ خدّيك لا حياء،	فيها، ولكنه اشتهاء!
٣- قوامُك الرمحُ لا اعتدال	فيه، ولكنه اعتداء!

---

(١) وبالرغم من هذا فـ(المقرّي، م.ن) يصف قصيدة القرطاجنيّ هذه بأنها "غريبة المنزع، لها صيت عظيم عند الحذّاق من أهل الأدب والنحارير من الفضلاء،... وفضّل غير واحدٍ هذه الجيميّة الحازميّة على تلك الرائيّة العماريّة". (ورائيّة ابن عمّار في كتاب: خالص، صلاح، محمّد بن عمّار الأندلسيّ.. دراسة أدبيّة تاريخيّة، ١٨٩- ٢٠٠).

(٢) انظر: العقّاد، سعد زغلول.. سيرة وتحيّة، ٥٨٧.

(٣) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ١٣٣.

٤- يـا حـيرةَ القلـبِ في هـواه! يـا غايـةَ العمـرِ في مُنـاه

٥- وجهك سبحانَ مَـن جـلاّه ولَوَّثَ النفسَ بالطلاء!...

***

٦- حُبّـك لا نعمـة أراهـا فيـه، ولكنـه جـزاء

٧- مَن في الصِّبا جُرْتُ في هواها! مَن تلك مقبولـة الـدعاء؟

٨- أنـت عقـابي فهـل كفاهـا بَرْحُ شقائي أو لا اكتفاء؟!

٩- يـا جنـةً حُـسنُها عقـاب يـا خمـرةً عَـذْبُها عـذاب

١٠- متى متى ينطوي الكتـاب؟ متـى فـراقٌ بـلا لقـاء!

فكان نقص المجاز والاستعارة من مؤشّرات الفاقة الشِّعريّة لدى (العقّاد) في هذه الأبيات، حتى لو نُثرت نثرًا فقيل:

ليس ما في زرقة عينيك صفاءٌ ولكنه فضاء

ليس ما في حمرة خديك حياءٌ ولكنه اشتهاء

ما انتقص ذلك منها شيئًا؛ لأنْ ليس فيها شيء لينتقص، بل لقد يكون نثرها أليق بها من نظمها؛ من حيث لم ينبن هذا النظم على دلالةٍ شِعريّة تقتضي الانزياح بالتركيب عن مألوف النثر، إنما انبنى على ضرورة الوزن محضًا. حتى إذا عَنَّ له أن يساور المجاز جاء مجازه هكذا متكلّفًا ممجوجًا، كبيته الخامس، أو جاء باردًا كما في بيتيه الأخيرين.

- ٢ -

وهذا ما كان يقذف بالصورة في شِعرهم إلى أتون (المحاكاة الفوتوغرافيّة) المحضة والادّعاء البيانيّ. فـ(ابن رشيق) متعلّق بالوصف (الفوتوغرافيّ)، متباهٍ بدقّة الملاحظة لمادّيّات عصره والاهتمام بها، وكأنما الشِّعر لديه زِيٌّ لا فنّ، إذ يعرض فيه مستجدّات عصره عَرْضَ محاكاةٍ ظاهريّة، مطبّقًا مبدأه النقديّ، الذي يرى في تجاوز ما كان يصف الجاهليّون- ومن حذا حذوهم- من شؤون حياة البادية إلى وصف أشياء العصر تجديدًا خليقًا أن ينصرف إليه معاصروه[1]. فمن أمثلة ذلك[2]:

١- ودوحــــة نـــارنجٍ بُهِتْنــا بحُـــسنها	وقد نشرتْ أغصانها للتأوُّدِ
ونارنجهــا فــوقَ الغـصونِ كأنّــه	نجومُ عقيقٍ في سماءِ زَبَرْجَدِ.

---

(١) ولهذا لا تعثر لديه على تقاليد القصيدة القديمة، كوصف الإبل ونحوها، إلاّ نادرًا (انظر: ديوانه، ١١٣-١١٤). ولهذه العناية بوصف شؤون عصره تجده يردّد في ديوانه الحديث عن الفواكه: كالموز، والتفّاح، والنارنج، والأترج، أو الطيور: كالوزّ، والحجل. (وانظر: العُمدة، ٢: ٢٩٥ - ٢٩٦).

(٢) ديوانه، ٦٠، ١٥٨ - ١٥٩.

٢- ما أغربتْ في زِيِّها إلاّ يعاقيبُ الحجَلْ

جاءتْكَ مثقلةَ الترا [م] ئبِ بالحُلِيِّ وبالحُلَلْ

صفرَ الجُفونِ كأنما باتتْ بتِبْرٍ تكتحِلْ

مشقوقةً شَقَّ الزُّجا [م] جِ لمَنْ تأمَّلَ أو عَقَلْ

وَصَلَتْ مذابحها الرؤو [م] س بحُمرةٍ فيها شُعَلْ

لولا اختلافُ الجِنسِ والتر [م] كيبِ جاءتْ في المَثَلْ

كلِحَى الثمانين التي خُضِبَتْ ومنها ما نَصَلْ

وعلى هذا النحو صوره الأخرى[1]. ومثل هذا التصوير إنما هو تصوير "مَن تأمَّل أو عَقَل"، كما قال في مثاله الآنف، لا تصوير من شَعَر؛ لأنه يقف عند الطلاء اللونيّ والمشاكلة الخارجيّة لمظاهر الأشياء دون استيحاء بواطنها. بل إنه ليقف بهذه الظاهريّة الوصفيّة عند إيقونيّة المشاكلة الجامدة التي لا حراك فيها ولا نبض، وإن كان الموصوف يُغري بذلك، كطائر الحَجَل.

ومثل هذا في شِعر (القرطاجنيّ)، وهو فيه يمثّل نظرية (المحاكاة)- بمعنى التشبيه والمشاكلة- حسب ما فَهِم، كغيره من

(١) انظر أمثلة: م.ن، ٦٤: ق٥٣؛ ٦٥- ٦٦: ق٥٥؛ ٦٦: ق٥٦.

النقّـاد القدمـاء، عن المقولـة الأرسـطيّـة[1]. غير أن الاتّجاه هذا إلى تجميـد الصُّـوَر لا يُـلحـظ لديـه بقـوّتـه لدى (ابن رشيـق). ومنـه قولـه[2]:

١ - ٣٧- جيادٌ إذا تَغْشَى الَّرَوْعَ حَسِبْتَها	رِعــانًا تَغَشَّــتْها يَلامِـعُ بيـــداءِ
٣٨- كأنكَ راءٍ زِئبقًا مُتَرَجْرِجًا	على مُلْسِ أصلابٍ لَـهُنَّ وأصلاءِ.
٢ - ٨٠- وخَيْلٌ كأمثالِ النعامِ تخالها	لإفراطِ لوكِ اللُّجْمِ تَبْغِيْ لها سَرْطا
٨١- تَخَيَّلُها فُتْخًا إذا انبعثتْ وإنْ	سَـبَحْنَ بماءٍ خِلْتَهـا خِفَّــةً بَطّـا
٨٢- فَيَنْعَقُّ منهـامِرْطُ كُلِّ عَجاجـةٍ	موازعَ لا يسأمنَ مَرًّا ولا مَرطــا.

---

(١) انظر: المنهاج، ١١٦- ٠٠٠. وغير خافٍ ما أحدثته نظريّة المحاكاة الأرسطيّة المترجمة من بلبلة في فهم العمليّة الإبداعيّة لدى نقّادنا القدامى، حين لم يتصوّروا ما يقصده أرسطو، ممّا يتعلق بالشِّعر التمثيليّ والمسرحيّ، فطبّقوه على شِعرهم الغنائيّ، فكان من نتائج ذلك ربط إشارته إلى المحاكاة ببراعة التشبيه ونقل الواقع، دون التفاتٍ إلى قِيَم فنيّة وراء ذلك. (وانظر: عصفور، الصورة الفنّيّـة،٢٠٢ - ٠٠٠، ٣٣٧- ٠٠٠، ٤٠٦- ٠٠٠).

(٢) ديوانه، ٤، ٧٢.

فالصورة جامدة ثابتة، يسيطر عليها الشكل البلاغيّ، فيُفقدها الروح المنبثقة من المعنى؛ ذلك أن (القرطاجنيّ) قد جعل الشكل غايته النهائيّة؛ فتجرّد عن القِيَم النفسيّة أو العاطفيّة وراءه. ويُمكننا أن نتبيّن ذلك موازنةً بشِعر شاعرٍ كأبي تمّام، المعروف باهتمامه البيانيّ والبديعيّ الواسع ؛ فهذا الأخير إنما يتّخذ البلاغة وسيلةً تصويريّةً تعبيريّةً، لا غاية في ذاتها، كما يفعل النقّاد. انظر إلى هذه الصورة عند (القرطاجنيّ)[1]:

١٩ - أنتَ الحقيقُ بأنْ تُلَبِّيَ صوتَها   وبأنْ تُريقَ لنصرِها كأسَ الكَرَى

فستلفتك الصورة "تُريق لنصرِها كأسَ الكَرَى"، بما تحمله وراء شكلها البلاغيّ من نبضٍ دلاليّ بروح التضحية؛ لمّا كان المعنى الشِّعريّ هو محرّك البناء التصويريّ، فجاءت الصورة بهذه الحرارة في الإفضاء. لكنك لن تلبث أن تذكر الصورة لأبي تمّام[2]، في قوله:

٤٦ - لَبَّيْتَ صوتًا زِبَطْرِيًّا هَرَقْتَ لَهُ   كأسَ الكَرَى ورُضابَ الخُرَّدِ العُرُبِ

---

(١) م.ن، ٥٢.

(٢) ديوانه، ١: ٦١.

فهذا ما نعنيه بالفارق بين الصورة عند النقّاد والصورة في شِعر الشُّعراء. فدواوين النقّاد عمومًا تكشف عن عجزٍ فَنِّيّ في تصويرٍ يُجاوز ذلك النوع (الفوتوغرافيّ) الجامد.

ولا اغترار بعد هذا بالفارق في درجة المحاكاة بين (ابن رشيق) و(القرطاجنيّ)، وإنما ذلك تَبَعٌ لما تقدّم من فارقٍ بينهما في استخدام الأدوات البيانيّة من (تشبيهٍ واستعارة)، وكلاهما في هذه الطريقة من تصوير الأشياء بالمحاكاة الخارجيّة على سواء.

وكذا (العقّاد) لا يعدو في تصويره محجّة المحاكاة والتقليد الواقعيّ المباشر. وفي ما سبق من شِعره كافٍ للتدليل على ذلك.

ومن هنا يتبدّى أن التصوير في شِعر النقّاد كان محض تطبيقٍ بلاغيٍّ يقوم على التركيب الشكليّ، كما في الأمثلة الآتية من ديوان (ابن رشيق)[1]:

١- مِن قبلِ أنْ تَرْشُفَ شمسُ الضحى   رِيْقَ الغواديْ من ثُغورِ الأقاحْ.

٢- معتدل القامةِ والقَدِّ   مُورّد الوجنةِ والخَدِّ

(١) ديوانه، ٥٦، ٦١، ٦٤- ٦٥. وانظر: ٧٢: ق٦٣؛ ٧٦- ٧٧: ق٦٧، ٦٨؛ ٨٥: ق٧٧؛ ٩٢: ق٨٤؛ ٩٩: ق٩٠؛ ٢١٤: ق١٩٩؛ ٢٢١: ٢٠٧.

لو وُضِعَ الوردُ على خَدِّهِ   ما عُرِفَ الخَدُّ مِنَ الوَرِدِ.

٣- وتفّاحة مِن كفِّ ظبيٍ أخذتُها   جناها منَ الغصنِ الذي مثلُ قَدِّهِ

حَكَتْ لَـمْسَ نهديهِ وطيبَ نسيمهِ   وطعمَ ثناياهُ وحُمْرةَ خَدِّهِ.

٤ - خذِ العفوَ وَأْبَ الضَّيْمَ واجتنبْ الأذى   وأَغْضِ تَسُدْ وارفقْ تنَلْ واسْخُ تُحْمَدِ.

وهكذا يرتع في فسيفساء التشكيل البلاغيّ، المحتفي بالتطابقات اللونيّة والشكليّة التقليديّة، المغرمة بالوصف الحسّيّ البصريّ، دونما تكوينٍ حيويّ يجاوز صنعة السطح الخارجيّ. وفي هذا التعلّق بالتطبيقات البلاغيّة كان يوغل أحيانًا، مفضيًا إلى ضربٍ من الحذلقة والتظرّف، من مثل هذه النماذج(١):

١ - هـمَتْ عِـذاراهُ بتقبيلـهِ   فاستلَّ مِن عينيهِ سَيفينِ

فـذلك المُحْمَـرُّ مِـن خَـدِّهِ   دمٌ جَرَى بينَ الفـريقينِ.

٢ - شَـكَوْتُ بالحُـبِّ إلى ظـالمي   فقال لي مستهزئًا: ما هُوْ

قلتُ : غرامٌ ثابتٌ، قـال لي: اقرأ عليهِ "قُلْ هُوَ اللهُ".

---

(١) م.ن، ٢١٤، ٢٢٢، ٢٢٧.

٣- وظبي مِن بنيْ الكُتَّابِ يَسْبي قلوبَ العاشقينَ بمُقلتَيهِ

رَفَعْتُ إليه أستقصيْ رِضـاهُ وأسألهُ خلاصًا مِن يَديهِ

فَوَقَّعَ قد رددتُ فـؤادَ هـذا مسامحةً فلا يُعدَى عليهِ.

حيث يراوح بين تعمّل البلاغيّ في المقابلات اللونيّة وتصنّع البيانيّ في تعبيره عن المعنى، ليخرج قوله بين هذين الحدّين صفر الوفاض من العاطفة أو التكوين الفنّيّ العميق.

وكان (القرطاجنيّ) مهوّسًا كذلك بتلك الفسيفساء البلاغيّة، التي تُثقل صوره بحشد المقابلات تارةً[1]، كما تؤدّي به إلى الإغراب في الصور تارةً أخرى، مثل قوله[2]:

٦- ولو أوفتِ الأيامُ وانْقَضَتِ النَّوَى لَمَا سَمَحَتْ عينُ الرقيبِ بإغـفـاءِ

٧- شُموسٌ ترَى مِن دونِها كُلّ مُمْسِكٍ بجِـذْلِ القـنا يرنو بمقلةِ حرباءِ

---

(١) سبقت نماذج ذلك في أوّل هذه المعالجة لطبيعة تصويرهم: (ب- ٢ - الصورة).

(٢) ديوانه، ٢.

وكأنما الولوع بالصنعة البيانيّة قد بلغ به مبلغ ما بلغ به الولوع البديعيّ، كما لحظناه (في الوقوف عليه من قبل). أو قد ينتج عن مغالاته هذه، في الاحتفال البلاغيّ، تعقيدٌ في الصورة، كما في قوله[1]:

١ - فَتَقَ النسيمُ لطائمَ الظلماءِ عن مِسْكَةٍ قَطَرَتْ معَ الأنداءِ

٢ - وغدا الصباحُ يَفُضُّ خاتمَ عنبرٍ بالشرقِ عن كافورةٍ بيضاءِ

٣ - والكوكبُ الدُّرِّيُّ يَزْهُو سابحًا في مائهِ كالدُّرَّةِ الزَّهْراءِ

٤ - وكأنما ابنُ ذُكاءَ يُذْكِيْ مِجْمَرًا منهُ تُفيدُ الرِّيْحُ طِيبَ ثَناءِ

مثلما يؤدّي به هذا الهمّ البلاغيّ إلى تداخل الألوان بتداخل ألوان البلاغة، ومن هناك إلى تعمية الصورة، حتى في مؤدّاها الشكليّ، على غرار قوله يصف نَور اللوز[2]:

١ - لا نَورَ يَعدلُ نَورَ اللوزِ في أَنَقٍ وبهجةٍ عندَ ذي عَدلٍ وإنصافِ

---

(١) م.ن، ١.

(٢) م.ن، ٨٠.

٢ - نظـامُ زَهْـرٍ يَظَـلُّ الـدُّرُّ مُنتشـرًا   عليهِ مِن كُلّ هاميْ القَطْرِ وكَـافِ

٣- بينا تُرَى وَهْيَ أصدافٌ لدُرِّ حَيًا   بيضٍ غَدَتْ دُرَرًا في خُـضرِ أصدافِ

فيتطلّب الإسرافُ في تلطيخ الصورة بهذا القدر الفاقع والمختلط من الأصباغ جهدًا ذهنيًّا لفكّ عناصره ومن ثَمَّ تركيب الصورة، كذلك الجهد الذهنيّ الذي بذله (القرطاجنيّ) لإغداق الأصباغ على أبياته.

- ٣ -

ولأجل هذه الحسيّة المحاكاتيّة يجد الدارس أنماط الصور في دواوين النقّاد تتشكّل حول المظاهر الحسيّة من الواقع. ليبرز من ذلك في ديوان (ابن رشيق) نمطان مزدوجان، يقومان على استخدام اللونين (الأبيض والأسود)، استخدامًا لا يبرح في دلالته الحسّ النقليّ. هما: نمط (الشباب والشيب)، ونمط (البياض والسواد)، في هذه الأمثلة[1]:

١ - وإنْ لم تُعجَبـي ببيـاضِ شَـعْرٍ   فـلا تَـستغربي بَلَـقَ الغُـرابِ

---

(١) ديوانه، ٢٥، ٣٦، ٩٧- ٩٩.

تَعافينَ المشيبَ وليس هذا ولكن هذه شِيَةُ الشَّبابِ.

٢- دعا بكِ الحُسْنُ فاستجيبي يا مِسْكُ في صبْغَةٍ وطِيْبِ

تِيْهِيْ على البِيضِ واستطيلي تِيْهَ شبابٍ على مَشيبِ.

٣- إذا ما توالَى وَمْضُهُ نَفَضَ الدُّجَى لهُ صَبْغَةَ المُسْودِّ أو كاد يَنْفُضُ.

٤- إلى أنْ تَفَرَّتْ عن سنا الصُّبحِ سُدفةٌ كما انشقَّ عن نِضْحٍ مِنَ الماءِ عِرْمِضُ.

٥- كأنّ الثُّرَيّا والرقيبُ يَحُثُّها لِجامٌ على رأسِ الدُّجَى وهْو يَرْكُضُ.

فهنا محض تصوير بلاغيّ، يتولّد عن النزوع الشكليّ في التصوير. كما كانت تتولّد من هذا النزوع أنماط صور (ابن رشيق) الأخرى، كنمط تشبيه (العِذار بحرف اللاّم)، في أبياته[1]:

١- فلا ينقصْ بلامَيْ عارضَيْهِ فإنّ اللاّمَ خاتمةُ الكَمالِ.

٢- خَطَّ العِذارُ لهُ لامًا بصفحتِهِ مِن أجلِها يستغيثُ الناسُ باللاّمِ.

٣- وعن قليلٍ يَلتحيْ أَمْرَدُ قد خُطَّ مِن لِحْيَتِهِ لامُ.

---

(١) م.ن، ١٦٣، ١٧٦، ١٧٩.

وهكذا من مثل هاته الصور - نمطيّةً أو منفردة- الدائرة في فلك الشكل وهموم المحاكاة.

وقد نتجت عن هذا الاتّجاه لدى (القرطاجنيّ) أنماط من صورٍ تدور حول (السُّحب والنجوم)، توظّف لعرض فنون البيان[1]:

١-٧٨-نُجومُ هُدًى تَجْلُوْ الدُّجَى ما لنُورِها	غُرُوْبٌ، وأنوارُ النُّجُومِ غَوارِبُ
٧٩- وسُحْبُ نَدًى تَشْفِي الصَّدا، ما لمائها	نُضوبٌ، وأمواه السَّحابِ نَواضِبُ
٨٩- ويَهديهِ نُوْرٌ للبَصيرةِ لم تكنْ	لتَهديْ، كما يَهديْ، النجومُ الثواقبُ
٩٠- تُفَتِّحُ في القِرطاسِ يُمناهُ فوقَ ما	تُفَتِّحُ في الروضِ السحابُ السواكبُ.
٢-٤- وامْدُدْ لنا يَدَكَ الكريمةَ نَسْتَلِمْ	منها المكارمَ والعُلا والسُّؤددا
ونَرَى الغواديْ كيف يَنشأُ مُزْنُها	طَلْقَ الأسِرَّةِ لا عَبُوساً أربدا.
٣-٨- غَنَّى الغَمامُ بسَيْلِهِ فتَرَنَّمَتْ	مِنْ خُضرِ أَسْمِيَةٍ وزُرْقِ مَوارِدِ.
٤- ١٩- قَمَرَا تَمٍّ أنارتْ	بهما السُّحْمُ الدَّواجِنْ
٢٠- وسَجايا نائلٍ تَحـ	ـكيْ بها السحبُ الهَواتِنْ.

---

(١) ديوانه، ٢٤، ٣٨، ٤٣، ١١٤، ٧٤. وانظر أيضًا: ١٧: ٣٠- ٣١؛ ٢٢: ٣٩؛ ٢٦: ٢٩؛ ٨٢: ٢٣- ٢٤.

٥-٤- والصبحُ يُشرقُ شَرقُهُ مِن نَيْضِهِ والشُّـهْبُ فيهِ كالنُّفوسِ القيَّـظِ

٥- وبَدَتْ على الشَّفَقِ النجومُ كأنّها شَرَرٌ تطايرَ عن حريـقٍ مُلْتَظِ

٦- والبَرْقُ قد رَقَمَتْ بِهِ حُلَلُ الدُّجَى وقـد انبـرَى كالأرقـمِ المُتَـلَـظِّظِ

٧- واللَّيْثُ قد بَسَطَ الذِّراعَ ومَدَّها مِن خَوْفِ إدراكِ السِّماكِ الملمَّظِ

٨- والجَدْيُ مِثْلُ الفَرقدينِ يخافُ أنْ يَسْطُوْ عليهِ اللَّيْثُ سِطوةَ مُحْفَظِ...

من هذه الصور التقليديّة التي لا ملمح فيها من نَفْس القائل، وإنما هي وسائل للإفصاح البيانيّ، الذي يأتي مبتذلاً أحيانًا، لا مهارة فيه حتى على المستوى البيانيّ ذاته.

وبذا يتحدّد اتجاه التصوير في شِعر النقّاد بهذا المستوى من الوصف البلاغيّ للمظاهر، دون ما وراء ذلك من عوالم الشِّعر النفسيّة والخياليّة. ولا غرابة؛ لأنهم بذلك يَصدرون عن تصوّرٍ نقديٍّ سائدٍ في التراث العربيّ القديم- كانوا هم أنفسهم بعض دعاته- يميل إلى تحديد الشِّعر في القوالب البلاغيّة؛ فما شِعر النقّاد إذن بسِوى انعكاسٍ للاتّجاه النقديّ البلاغيّ الذي كانوا منه وكان منهم[1]. لذا فإن من معضلاتهم الإضافيّة أنهم يُقْدمون على

(١) انظر آراءهم المنبثّة حول تحديد التصوير في القوالب البلاغيّة، ومحاكاة الواقع البصريّ: (كالعسكريّ، الصناعتين، ١٣٤، وابن طباطبا، عيار الشِّعر، ٩، ٢٠، ←

الشِّعر وهم متلبّسون بمقولاتٍ نقديّة، هم منتجوها؛ فيأتي شِعرهم مذهبيًّا يمثّل تطبيقًا لاتجاهاتهم النظريّة، فيما الشِّعر في حقيقته تجاوزٌ لكلّ تمذهب. هذا إذا استثنينا من الأسباب ما يتّصل أساسًا بالمَلَكَة الإبداعيّة الكامنة في الطبع والغريزة.

ب-٣- تداخل النّصوص/ الأخذ:

تداخل النصوص Intertextuality: مفهوم نقديّ حديث، يشير إلى تعالق النصوص. منطلقًا من مبدأ نسبيّة الإبداع، وقيامه على مكتسبات المبدع الثقافيّة. فالنصّ الأدبيّ ما هو إلاّ حصيلة من التداخل مع النصوص السابقة، ولُعبة مفتوحة من المفارقات التي تعكس مزاحمة النصّ الراهن للنصوص الماضية وهيمنته عليها. وهو يمنح النصّ الراهن خصبًا وحيويّة تتأتّى من تفاعله مع التاريخ الأدبيّ والمحيط المعرفيّ العامّ، وذلك حينما يأتي التداخل لا شعوريًّا، أو حين يُستدعَى لإقامة شكلٍ من الحوار مع تلك

٢١٦، والآمدي، الموازنة، ١: ٤٩٦، ٢٥٠، ٢: ٥٨، وقدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، ٢٤٢-٢٤٣، والجرجانيّ، الوساطة، ٣٣- ٣٤، والمرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ١: ٩- ١١).

المعطيات المعرفيّة والنصوص الأدبية، وتوظيف نماذجها في عمليّة التعبير والتصوير[1].

لكن ما بال ذلك النوع من الأخذ الصريح عن نصوص السابقين دونما هدفٍ فنّيّ؟- ممّا اصطُلح عليه في النقد العربيّ القديم بـ"السرقات"، بتفاوت درجاتها ومصطلحاتها لديهم- ما موقعه من "التناصّ"، عندما لا يكون من قبيل الوقوع في شِباك التداخل، على حدّ تعبير (أحمد بن أبي طاهر)[2]، ولا تتحقّق فيه القِيَم الحواريّة أو التوظيفيّة للنصوص، وإنما هو اتّكاء مباشر على السابق واجتلاب لا ملمح فيه لإضافة، بل قد ينحدر عن مستوى النصّ المجتلَب؟

إن النقد العربيّ القديم يفرّق بين النوعين، فيَعُدّ الأخير منهما سرقة صريحة تؤخذ على الشاعر، في حين يعطي لما عداه مصطلحات أخرى تتناسب مع درجة الأخذ والإضافة التي تكون للاحق على نصّ السابق[3]. وبالرغم ممّا في مفهوم التناصّ في النقد الحديث من رؤية أعمق لهذه القضيّة

---

(١) انظر مثلاً: Leitch, **deconstructive criticism**, p. 98-00، ومفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التناصّ)**، ١١٩-٠٠٠.

(٢) انظر: الحاتمي، **حِلْيَة المحاضرة**،٢: ٢٨.

(٣) انظر مثلاً: ابن رشيق، **العُمدة**، ٢: ٢٨٠-٠٠٠.

وأشمل- تتجاوز سطحيّة النظرة الغالبة على فكرة السرقة الأدبيّة، المنصبّة على المقارنات الظاهريّة للنصوص- فإن مثل هذا التفريق الذي كان يقول به النقد العربيّ القديم ضروريٌّ لدرس مسألة التناصّ والتمييز بين مقتضيات الفنّ وادّعاءات الأدعياء، وإلاّ فإن التعلّل بالتناصّ- حينما لا يكون الشَّبَه بين النصَّين كالنسخ الحرفيّ- يعني أن الأدعياء سينجون من النقد، ما لم يكن فيهم من بلغت الغفلة به بحيث ينسخ كلام الآخرين حرفيًّا ليقتنع النقد الحديث عندئذٍ بأنه يمارس السرقة المحرّمة لا التناصّ المشروع، ممّا يؤدّي كذلك إلى فتح بابٍ لإهدار حقوق المبدعين والمساواة بينهم ومنتحلي أعمالهم. وإذا تجاوزنا الشِّقّ الأخلاقيّ في المسألة، فليس لنا أن نتجاوز الشِّقّ المتعلّق بأمانة النقد والعِلم وتقويم النصوص والمبدعين وإنجازاتهم.

يساق هذا لأن ما نُلفيه في شِعر النقّاد من تداخل النصوص- إنْ صحّ مصطلحه هذا عليه- منصبٌّ على هذا النوع الداخل في ما كان يسمّى في المصطلح القديم بالسرقات؛ ولأنّا ما نزال نرى صدق هذا المصطلح على هذا النوع من الأخذ الذي لا يبرّره إجراءُ فنّيٌّ يُدخله في حُكم التداخل بمعناه الآنف ذكره.

وما يأتي من ذلك في ديوان (ابن رشيق) يتراوح بين الشِّعر الجاهليّ والشِّعر العباسيّ في غالبه، إضافةً إلى أنماط التعابير التقليديّة الجاهزة، وما يَرِد إليه في نصوص أخرى غير شِعريّة، أبرزها (القرآن الكريم). ولا حاجة إلى استقصاء ذلك لديه، ففي الأمثلة الآتية ما يغني لتبيان هذا النهج المباشر من

استرفاد الصور والتعابير. فماذا من قِيَم التناصّ الفنّيّة في مثل قوله[1]:

١ - ولقد ذكرتُكِ والطبيبُ مُعَبِّسٌ والجُرْحُ مُنْغَمِسٌ بِهِ المِسْبارُ...

٢- وأسمرُ اللونِ عسجديّ يكادُ يَستمطرُ الجَهاما.

٣- أحلامُهمْ تَزِنُ الجِبالَ وفضلهمْ كالشمسِ لا تخفَى بكُلِّ مكانِ.

سِوى أصداء ساذجة، أو نُقُول صريحة عن صُوَر الشُّعراء السابقين ولغتهم. ينقل في البيت الأوّل البيت المنسوب- حسب (الأصمعيّ) و(البطليوسيّ)- إلى معلّقة (عنترة)[2]:

ولقد ذكرتُكِ والرِّماحُ نواهلٌ منّي وبِيْضُ الهِنْدِ تَقْطُرُ مِن دَمِي...

محاولاً نقل الصورة من مشهد الحرب عند عنترة إلى مشهد الطبيب وآلته. فإن قيل إنه قد استثمر صورة عنترة ليعبّر عن موقفه هو ومعاناته؛ ليقول إنها لا تقلّ في الطبّ عنها في الحرب، فلعلّه لا خلاف على أن هذا التأويل لا

---

(١) ديوانه، ٧٣، ٢٠٦، ١٦٨.

(٢) ديوانه، ١٥٠: ٣.

يشفع لبيت (ابن رشيق) في ما خرج عليه من افتعالٍ وخصاصة فنّيّة، ولاسيما بجعله في جوار بيت عنترة، الذي لم يغنه مورده الشحيح منه، فظلّت نزعته التقليديّة أعلى صوتًا من تناصّه. ومثل هذا، أو أشدّ فقرًا، بيتاه الثاني والثالث؛ حيث يعيد في البيت الثاني صورةً دارجةً كقول (الأعشى الكبير)[1]:

٥١ - أَغَرُّ أَبْلَجُ يُستسقَى الغَمامُ بِهِ لو صارعَ الناسَ عن أحلامِهِمْ صَرَعا

وفي البيت الثالث بيت (الفرزدق)[2]:

أحلامُنا تَزِنُ الجِبالَ رزانةً، وتخالنا جِنًّا، إذا ما نَجهلُ

وفي الشّعر العباسيّ تبرز علاقة (ابن رشيق) بشِعر(أبي نواس) و(أبي الطيّب المتنبّي) و(البحتريّ) و(أبي تمّام) و(المعرّيّ)، علاقةً لا تعدو كذلك أخذًا صريحًا لبعض معاني هؤلاء وصورهم المشهورة، كقوله مثلاً[3]:

---

(١) ديوانه، ٢٠٤.

(٢) ديوانه، ٤٩١.

(٣) ديوانه، ٤٣، ٢٢٥.

١ - أرى الشيخَ إبليسَ ذا عِلَّةٍ   فلا برئَ الشـيخُ مِن عِلَّتِهْ!

٢ - وشَـرِبْـتُها مِـن راحـتَيْـ   ـهِ كأنّها مِـن وجنَـتَـيـهِ

وكـأنـّهـا في فِـعـلِهـا   تحكيْ الذي في نـاظرَيـهِ.

فما الإضافة التي تبرّر هذا النحو من التعابير النواسيّة والصور المألوفة؟ التي لم يَعُد في انتمائها إلى أبي نواس[1] مجالٌ لمنازع، فكيف إذا احتُمِلت بهذه الطريقة النقليّة[2]. وعلى هذا المنوال من عَمْدِه إلى نصوص السابقين، مع تقصيره في التناصّ معها، هذان المثلان من وروده على معاني (أبي الطيّب المتنبّي)، حيث يقول[3]:

أشقَى لعقلكَ أنْ تكونَ أديبا   أو أنْ يرَى فيكَ الورَى تهذيبا

ما دُمتَ مستويًا ففعلكَ كُـلُّـهُ   عِوَجٌ وإنْ أخطأتَ كُنتَ مُصيبا

كالنقشِ ليس يَصِحُّ معنَى خَتْمِهِ   حتى يكـونَ بنـاؤهُ مقلـوبـا

---

(١) انظر مثلاً: ديوانه، ١٤٧، ٢٢٤، ٣١٣، ١٩، ١٤٣، وغيرها.

(٢) ونواسيّة ابن رشيق لا تخفَى في ديوانه، يُنظر مثلاً: ١٤٨، ١٦٩، ١٩٩.

(٣) ابن رشيق، ديوانه، ٣٧.

فقد مطّط في هذه الثلاثة الأبيات قول (أبي الطيّب)[١]:

ذو العَقْلِ يشقَى في النعيمِ بعَقْلِهِ   وأخو الجهالةِ في الشقاوةِ يَنْعَمُ

ليسقط بعيداً دونه، قد خسر فضيلة الإيجاز، ولم يُحِطْ بالمعنى، فضلاً عن أن يُضيف إليه. هذا برغم ما يُلحظ من سعيه إلى تحقيق ما يسمّيه وغيره من النقّاد العرب القدماء بـ"التوليد"، أي "أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعرٍ تقدّمه، أو يزيد فيه زيادة"[٢]؛ ليختلف عن أصله وينجو آخذه من تهمة السرقة. ويتجلّى هذا في صناعة بيته الثالث، الظاهر جهده في تركيبه. وكذا فعله مع بيت (أبي الطيّب)[٣] أيضًا:

وجاهلٍ مَدَّهُ في جَهلِهِ ضَحِكي   حتّى أَتَتْهُ يَدٌ فَرّاسَةٌ وفَمُ

إذ يكرّره (ابن رشيق) بقوله[٤]:

---

(١) ديوانه، ٤ : ٢٥١.

(٢) العُمدة: ١ : ٢٦٣.

(٣) ديوانه، ٤ : ٨٤.

(٤) ديوانه، ١١١.

وأخـرقَ أكّـال للحمِ صديقِـهِ وليس لجـاري ريقِـهِ بِمُسـيغِ
سَكَتُّ لهُ ضَنًّا بعِرضيْ فلم أُجِبْ ورُبَّ جوابٍ في السكوتِ بليغِ

وهكذا القول في سائر ما يقف عليه القارئ من علاقة بين نصوص (ابن رشيق) ونصوص من أُشير إليهم من الشُّعراء[1]؛ حيث يتنقّل بين تناولٍ- لا شِيَة فيه من إضافةٍ أو توظيف- لمعنى شاعرٍ سابق، وتقليدٍ دارجٍ لا فضل فيه، من قبيل قوله[2]:

١- إنْ كُنت لا تـرضى بقتـلِ امـرئٍ مِن أينَ في خَدِّكَ هـذا الـدَّمُ.
٢- لكُلِّ حَيٍّ وإنْ طالَ المدَى هُلْـكُ لا عِزَّ مملكةٍ يبقَى ولا مَلِـكُ.

---

(١) انظر مثلاً: ديوانه، ٢٥: ق٦ مقارنًا بالبحتري، ديوانه، ج١: ص٨٤: ٨- ١٠ وغيره، و١٢٢: ق١١٥: ب٢ مقارنًا بـأبي تمّـام، ديوانـه، ج١: ص٣٩٧: ٤٦- ٤٧، و ٦٨: ق٥٩ مقارنًا بالحُصْري القيرواني، كتاب: أبو الحسن الحصري القـيرواني، ٣٤١- ٥٠٠، إلى غير ذلك.

(٢) م.ن، ١٨٧، ١٣٧، وانظر من الأنماط القديمة والتقليديّة لديه على سبيل المثال: ٦٢: ق٥٠؛ ١٠٨: ق٩٩.

آخذًا في بعض المواطن بوصايا النقّاد لمثل هذه المواقف، كتطبيق نظريّته في (القلب)، عندما يقول[1]:

ومَشَتْ ولا واللهِ ما حِقْفُ النَّقا مِمّا أرتكَ ولا قضيبُ البَانِ

وليس في مثل هذا (القلب)[2] من براعةٍ تُذكر له.

وكما يتّكئ على الشِّعر بهذه الكيفيّة يفعل مع نصوص (القرآن الكريم)، آخذًا المعاني بها لا يكاد يُلمح فيه أثرٌ من الانزياح أو الاختلاف من قريب أو بعيد[3]:

١ - فلا تتخالجكَ الظنونُ فإنّها مأثمٌ واتركْ فِيَّ للصُّنعِ موضعا.

٢ - تَجَروا بها الفردوسَ مِن أرباحِهِمْ نِعْمَ التجارةُ طاعةُ الرحمانِ.

٣ - لا يستطيعونَ الكلامَ مهابةً إلاّ إشارةَ أعيُنٍ وبَنانِ.

٤ - وغَدَتْ كأنْ لم تَغْنَ قَطُّ ولم تَكُنْ حَرَمًا عزيزَ النصرِ غيرَ مُهانِ.

---

(١) م.ن، ٢٠٢.

(٢) يعني بـ(القلب): أن يُقلب المعنى عن وجهه المعهود، وهو يَعُدّه دليل حذق، وقد يسمّيه بـ(العكس). (انظر: العُمدة، ٢: ٢٨١، ٢٨٩، ٢٩٠).

(٣) ابن رشيق، ديوانه، ١٠٢، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢١٢.

ولقد لحظ عليه معاصروه مسلكه هذا في ترديد المعاني، فكان ذلك مبعث ردّه الشديد في كتابه (قراضة الذهب) على من كانوا يتّهمونه في أصالته الشِّعريّة. إذ ذهب- في ما يشبه الدفاع الذاتيّ- يفصّل ألوان الأخذ المباحة والمحظورة، والأسباب المؤدية إليها، مشيرًا إلى بعض تجاربه، منافحًا عن الشاعر الذي يقع في شيءٍ منها، بقوله: إن "الوزن يحضره والقافية تضطره وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقته وإنْ لم يكن سمعه قطّ"[1]. بيد أن إمكانيّة غياب النصوص عن الوعي- التي يحتجّ بها ابن رشيق هنا- تضيق عند الناقد خاصّة؛ لأن النصوص هي شغله الشاغل، فكيف إذا كان ناقدًا وشاعرًا معًا!

ثم هو يشير إلى تـوارده وغيره على المعاني نفسها بقوله: "حتى أتّهم نفسي فيما أعلم ويعلم الناس أني سبقته إليه عِلم ضرورة ويَحْصُرُه التاريخ"[2]. إلاّ أنه مهما يكن تقديرنا النظريّ لرأيه النقديّ هذا فإن ما مرّ من التوارد لديه بعيد عن هذا التوارد الذي يتحدّث عنه.

---

(١) م.ن، قراضة الذهب، ٨٦.

(٢) م.ن: ١٠١.

ولسنا هنا نتبنّى منهج السرقات القاصر، ولا نقرّ الخوض مع الخائضين في هذه القضيّة، غير أنه يعنينا تبيان فقر (ابن رشيق) في ما يوظّفه من النصوص. مع حديثه المستفيض عمّا للشاعر من سُبلٍ إلى ذلك، ومفاخرته أحيانًا بما له من نصيبٍ منه، كما في كلامه على (الاختلاس)، الذي يباهي به في قوله[1]:

"ومن هذا النوع قول (امرئ القيس):

إذا ما رَكِبْنا قالَ وِلْدانُ حَيِّـنا

تعالوا إلى أنْ يأتِنا الصَّيْدُ نَحطبُ

نقله (ابنُ مقبل) إلى القِدح، فقال:

إذا امتَنَحَتْهُ مِن مَعَدٍّ عِصابةٌ

غدا رَبُّهُ قبلَ الإفاضةِ يَقْدَحُ

نقله (ابن المعتزّ) إلى البازي، فقال:

قد وَثِـقَ القومُ لهُ بما طَـلَـبْ

فَهْوَ إذا عَرَّى لصَيْدٍ واضطربْ

عَرَّوا سكاكينَهمُ مِنَ القِرَبْ

---

(١) م.ن، العُمدة، ٢: ٢٨٨.

نقلتُه أنا إلى قوس البندق، فقلت:

طيرٌ أبابيلُ جاءتنا فما بَرِحَتْ
إلاّ وأقواسُنا الطَّيرُ الأبابيلُ

ترميهمُ بحصًى طَيْرٍ مُسَوَّمَةٍ
كأنَّ معدنَها للرَّمْيِ سِجِّيْلُ

تَعْدُوْ على ثِقَةٍ مِنّا بأطيَبِها
فالنارُ تُقدحُ والطِّنجيرُ مغسولُ".

فهذا هو مبلغ نصيب (ابن رشيق) من التناصّ، إن بمفهومه الحديث أو بمفاهيمه العتيقة، يقف عند هذا القدر، من التكرار الناقل، أو التصنّع البلاغيّ المغسول.

فإذا انتقل النظر إلى ديوان (القرطاجنيّ) تبيّن أنه يسلك نهج (ابن رشيق) مع النصوص، وإنْ كان يبدو في بعض الحالات القليلة أفضل حالاً، وذلك من مثل قوله، يصف حِصانًا[1]:

(١) ديوانه، ٤٠.

فـإذا تَـبَلَّجَ أو تَطَلَّـعَ غِـرَّةً وَصَفَ الغزالةَ والغزالَ الأغيـدا

فيوظّف هاهنا صورة الحصان النمطيّة في الشّعر الجاهليّ، المقترنة لديهم بـ"الغزالة/ الشمس"، لاعتبار الحصان - كالغزالة - نظيرًا رمزيًّا للشمس في عقائد العرب القديمة[١]. فاستجمع (القرطاجنيّ) هذه العلائق الرمزيّة في بيته.

وعلى سبيلٍ أقوب إلى المباشرة تجيء صورٌ له أخرى، مثل قوله[٢]:

- حتى لقد نسـيَ الجـوادُ اسمًـا لـهُ مِن طولِ ما سَمَّوْهُ (قَيْدَ أوابِدِ).
- وهضبة مِن هضابِ الحِلْمِ راجحة وروضة مِن رياضِ العِلْمِ مِعطارِ.
- أنتَ الحقيـقُ بأنْ تُلَـبِّي صوتَهـا وبأنْ تُريـقَ لنصرِها كأسَ الكَرَى.

---

(١) يُنظر مثلاً: جواد علي، المفصّل، ٦: ١٦٩.

(٢) ديوانه، ٤٤، ٤٧، ٥٢.

فعلاقة البيت الأوّل واضحة بحصان (امرئ القيس): "قَيْد الأوابد". وفي البيت الثاني تناصٌّ مع بيت (الفرزدق): "أحلامنا تَزِنُ الجبالَ رزانة...". وفي بيته الأخير إشارةٌ إلى قول (أبي تمام)[1]:

٤٦- لَبَّيْتَ صوتًا زِبَطْرِيًّا هَرَقْتَ لَهُ   كأسَ الكَرَى ورُضابَ الخُرَّدِ العُرُبِ

ومن هذا الصنف أيضًا ما يرد مورد الاستيحاء، البالغ حدَّ المعارضة الشِّعريّة، كقصيدته ذات المطلع:

يـا ظبيــةَ العَفَـرِ الحـاليْ مُؤالفـهُ   مَن قَلَّدَ الحَلْيَ آرامًا وغزلانا[2]

ومنها:

ليتَ العُيُوْنَ التي تَرْنُوْ فتَسْحَرَنا   كانت كما نحنُ نهواهنَّ تَهوانـا

---

(١) ديوانه، ١: ٦١.

(٢) القرطاجنيّ، ديوانه، ١١٧.

وتتردّد فيها أصداء قصيدة "بان الخليط" لـ(جرير)، ومنها بيته المشهور[1]:

٣٦ - إنّ العيونَ التي في طرفِها مَرَضٌ   قَتَلْنَنا ثُمَّ لم يُحْيِيْنَ قتلانا...

فإذا استثنيت هذه الشذرات التي يُلمح فيها نوعٌ من الارتقاء إلى درجةٍ فَنّيّةٍ من التناصّ، فإن ما عداها لا يختلف عمّا تقدّم عند (ابن رشيق)، من الأخذ عنوةً عن شعراء بأعيانهم، أو النسج على منوال التقليد العامّ. وحسب القارئ الإحالة إلى بعضها[2].

---

(١) ديوانه، ١٦٣.

(٢) انظر مثلاً: القرطاجنيّ، ديوانه، مشاطرته لمعلقة امرئ القيس، ٣٩: ق٣٣ (وقد سبق الوقوف عليها)، وكذا: ١٠٦: ٤٩- ٥٠، ١٠٨: ٦٩، ٧١. ثم قارن: ١٥: ٢٢ بالنابغة الذبياني: ديوانه: ٢٨: ٥ ، و٥٠: ٧٩- ٨٠ بالمتنبي: ج٤: ص٨١: ب٢، و١٠٩: ٦ بأبي تمام: ج١: ص٢٢٢: ب١٢، و٢٤: ٨٢ بالمتنبي: ج٤: ص١٩٢: ب٣ ، و٧٩: ٥٠ بالمتنبي: ج٣: ص٢٠٥: ب٤، و٥٥: ١٢، ٤٣: ١١، ٦٩: ٢٥، بالمعرّي: سقط الزند: ١٧٧٧: ٧، ١٨٦٤: ٢٠، ١٩١١: ٢، ٣٨٣: ٤٢، واللزوميّات (تحقيق: طه حسين): ج١: ص٢٧٠: ب٦، واللزوميّات (تحقيق: الخانجي): ج٢: ص٣٦٨: ب٩، وغيرها.

وقد يرد على نصوص (القرآن الكريم)، أو (الأمثال)، من نحو قوله[1]:

٢٠- همُ رحماءُ للمطيعِ وهُمْ ذَوو	قلوبٍ على العاصي (غِلاظٍ أشداءِ).
٤٠- وانْفَخْ بجودِكَ للأماني نفحةً	حتى أرى كيف (اهتزازِ الهامــدِ).
٤٩- ولو قُوبلتْ بالشُّكْرِ جَنَّةُ بابِهِ	لما (اعتاضَ منها أهلُها الأثْلَ والخَمْطا).
٩٣- فإنْ أجتلبْ شِعرًا إليهِ فإنَّني	إلى (هَجَرٍ تمـرًا كما قِيْـلَ جالِـبُ).

هذا غير الدارج التقليديّ من الصور والمعاني لديه[2]. فذاك إذن هو نطاق العلاقة بين شِعر (القرطاجنيّ) والنصوص، وهي علاقة استرفاديّة، أكثر من أيّ أمرٍ آخر فيه شيء من استثمار النصّ السابق وتوليده أو الحوار معه.

---

(١) م.ن، ٣، ٤٥، ٧٠، ٢٤.

(٢) انظر مثلاً: م.ن، ٦٠: ١٢، ٦٤: ٨، ٧٢: ٧٥، ١١٨: ١٩.

ويشيد (طه حسين)[1]- الذي يقول إنه أعلم بالعقّاد من العقّاد نفسه- بشِعريّة العقّاد، زاعمًا، أنه لا يذكّره بشاعرٍ غربيٍّ أو شرقيّ. والحق أن هذا زعم لا صحّة له، وليس بممكن أصلاً، ولا مِدحة فيه للشاعر أن لا يتأثّر بنصوص الآخرين. ولعلّ طه حسين كان ساخرًا؛ فروح السخرية تستشفّ من أسلوب كلمته هذه التي ألقاها بمناسبة مخصوصة[2]. فالناظر في دواوين العقّاد لا يخطئ معالم ورودها على التراث، أو على معاصريه، أو على الشِّعر الأجنبيّ. وهذا أمرٌ حتميّ ومسلكٌ إيجابيّ من حيث مبدأ التناصّ، غير أن ما يلزم هنا- كما سبق القول مع (ابن رشيق) و(القرطاجنيّ)- هو التمييز بين التناصّ بمفهومه المعترف به، الحيويّ في بناء النصوص، والنوع الآخر من الأخذ للأخذ.

لقد غالى خصوم (العقّاد) في اتّهامه بالسطو على أعمال الآخرين، حتى لو أُخذ بمنهج بعضهم في تتبّع التشابهات التي يعزونها إلى "السرقة" لما بقي لأحدٍ شِعر، ولأُوصد باب القول دون الشُّعراء جميعًا. فما يذكره صاحب "على السَّفُّود" مثلاً هو، في معظمه على الأقل، محض تعسّف؛ في مسعًى لتجريد (العقّاد) عمّا يدّعيه من شِعريّة، وما يسوقه من أوجه تشابهٍ لا يعدو

---

(١) انظر: طائفة من المؤلِّفين، العقّاد.. دراسة وتحيّة، ٢٢٨- ٢٢٩.

(٢) انظر: م.ن.

في نظر الدارس حالتين: حالة التشابه الطبيعيّة، التي لا منجَى لأحدٍ منها، وحالة التداخل التي تُعدّ من المشروع للشاعر، بل قد تكون من لوازم فنّه وممّا يحتسب في حسناته. ومن هنا فإن العقّاد قد يختلف عن (ابن رشيق والقرطاجنيّ) في هذا المنحَى من محاولة إعادة الصياغة للمعنى القديم أو الصورة، كقوله مثلاً:

وألثمُــهُ كــيما أُبَــرِّدَ غُلَّتــي   وهيهاتَ لا تَلْقَى مع النارِ راويا[1]

وهو حسب ما يقول صاحب كتاب "على السَّفُّوْد"[2] من قول (ابن الرُّوميّ)[3]:

أعانقُــها والنفــسُ بَعْــدُ مَشُــوْقَــةٌ   إليها، وهل بَعْدَ العِناقِ تداني

فألـثُـمُ فاهـا كـيْ تَـزُوْلَ حـرارتـي   فيَشْــتَدَّ ما ألقَـى مِـنَ الهَيَمـانِ

---

(١) الشريف، ٨٢. وليس البيت في مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد".

(٢) انظر: م.ن.

(٣) ديوانه، ٦: ٢٢٢.

وما كـان مقـدارُ الذي بيْ مِنَ الجَـوَى ... ليَشـفيَـهِ ما تَرْشُـفُ الشَّـفَتـانِ

كـأنَّ فـؤاديْ ليس يَشـفيْ غَليلَـهُ ... سِوَى أنْ يرَى الرُّوحَينِ تَمتزجانِ

ففي بيت العقّاد محاولةُ اختزالٍ لمعاني ابن الرُّوميّ، وهو- على الأقلّ- ما يُحتسب له فضيلةً تُخرجه عن حدّ الأخذ/ السرقة، حتى في عُرف النقد القديم نفسه[1].

ومع هذا فإننا لا نقف في دواوين العقّاد على تناصٍّ بالمعنى العميق والواسع لمدلوله السالف وصفه، وإنما هو دوران في فَلَك المباح من الأخذ في النقد العربيّ القديم: بالاختصار، أو التمديد، أو التحوير، أو الإضافة، ونحو هذا ممّا كان يُعدّ مسوّغًا للورود على معاني السابقين.

وهكذا يشارك (العقّادُ) (ابن رشيق والقرطاجنيّ) في التعويل على تقليد التراث، سِوى هذه الميزة التي أشير إليها، والتي تظلّ محدودة في موقعها من آليّة التناصّ، شحيحة.

فإذا تركت علاقة شِعر العقّاد بالتراث إلى علاقته بمعاصريه، ضاقت الآليّة التناصّيّة، حتى أُلفيت، في بعض حالات، محض اقتباسٍ وعَدْو. وقد خاض خصوم (العقّاد) ومناصروه في هذه المسألة خوضًا لا مزيد عليه،

---

(١) انظر: ابن رشيق، العُمدة، ٢: ٢٩٠.

ولاسيما في ما يُنسب إليه من نظرٍ إلى شِعر صديقه القديم (عبد الرحمن شكري)[1]. وكان مِن أبرز مَن تناولوا علاقة شِعر العقّاد بشِعر شكري (رمزي مفتاح) في كتابه "رسائل النقد"[2]، الذي يشير إلى بعض القصائد المتشابهة بين الرَّجُلين، كقصيدة "كأس على ذكرى" للعقّاد وقصيدة "يا وضيء القسمات" لشكري، وقصيدة "قريب بعيد" للعقّاد و"قريب بعيد" لشكري، وقصيدة "الموسيقى" للعقّاد و"النغمات" لشكري، و"القمّة الباردة" للعقّاد و"خطوة عن عالم الحسّ" لشكري. بل لقد اتّهم العقّاد بالأخذ عن كُتب شكري النثريّة أيضًا، ليصوغها شِعرًا.

ومع ما في "رسائل النقد" من تحاملٍ ظاهرٍ على العقّاد، نُحيل القارئ إن شاء عليه، فإن الإيماء إلى ورود العقّاد على الشِّعر الحديث لم يقل به خصومه فحسب، لكنه يشير إلى بعضه محبّوه والمنافحون عنه كذلك، وخصوصًا ما يتعلّق بالشِّعر الانجليزيّ؛ فـ(عبد الحيّ دياب)[3]، وهو من

---

(١) (١٣٠٤-١٣٧٨هـ = ١٨٨٦-١٩٥٨م). مغربيّ الأصل، مصريّ المولد والحياة. من دعاة التجديد في الأدب. عنه كتاب (أنس داوود، **عبد الرحمن شكري**). (وانظر: الزركلي، **الأعلام**، ٣: ٣٣٥-٣٣٦).

(٢) انظر: ٩٠-١٢٩.

(٣) انظر: **شاعرية العقّاد**، ٥٩.

المنتصرين للعقّاد، يشير إلى أثر الترجمة على شِعره، وعلاقة بعض نصوصه بنصوصٍ انجليزيّة بأعيانها، فيرى مثلاً أن قصيدة "الكروان" متأثّرة بقصيدة (شلي Shelly): "To a Sky Lark"، فمن قصيدة العقّاد قوله[1]:

قُلْ يا شبيهَ النابغينَ إذا دُعُوا والجهلُ يَضربُ حَولهمْ بجِرانِ
كمْ صيحةٍ لكَ في الظلامِ كأنها دَقّاتُ صَدْرٍ للدُّجُنَّةِ حانِ
هُنَّ اللُّغاتُ ولا لُغاتَ سِوَى التي رُفِعَتْ بِهِنَّ عَقيرةُ الوِجدانِ
إنّي لأسمعُ منكَ إذْ ناديتني معنًى يُقَصِّرُ عنهُ كُلُّ بَيانِ

ويقول (شلي)، ما ترجمَتُه عند (دياب) هكذا:

"أنتِ مثل شاعر مختبىء،
في نور الفِكر،
يتغنّى بأناشيد لم يطلبها أحد،
حتى ينتبه العالم

---

(١) م.ن، ١٢ ، وليس البيت الأخير في مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد".

ويشارك في الآمال والمخاوف التي لم يكن يأبه لها".

والقصيدة في نصّها الانجليزيّ:

Like a poet hidden
In the light of thought,
Singing hymns unbidden,
Till the world is wrought
To sympathy with hopes and fears it heeded not
... ...[1]

وكذا يُشير إلى علاقة قصيدتيه "فؤاد متعدّد" و"الدنيا الميتة" بـ(ووردزوورث) في قصيدته "London 1802". وإلى علاقة بين قصيدته "كأس الموت" وأبيات (كيتس) "فزع الموت The terror of death". وبين قصيدته "إلى السعادة " وقصيدة (كيتس) "السعادة في فقدان الحسّ Happy Insensibility". وأن قصيدته "الطبيعة والحياة"، وقصيدته عن شكسبير، وأنشودته بعنوان "أُمّنا الأرض"، تلحقه بأسرة (ووردزوورث) في قصيدته "أغنية الخلود"[٢].

ولا تثريب على الشاعر أن يتأثّر بشِعر غيره في لغته أو في سواها، بل إن ذلك- كما تكرّر القول- مصدرٌ أصيل في تجربته، فضلاً عن أنه لا مناص

---

(١) Shelly, **Selected Poems**, 47.

(٢) انظر: دياب، ٦٠- ٦٢.

أصلاً عن التناصّ. ومع هذا، ومع أن ما يسوقه (دياب) من مقارنات يبدو في حدود ذلك، فإن مَن يعود إلى شِعر العقّاد بعامّة يلمح صلته بالشِّعر غير العربيّ، دون ما حاجة إلى مقارنات نصّيّة، بل إنه ليجد كأنه في بعض شِعره أمام نصٍّ مترجم أو نصٍّ يحاكي نماذج في لغةٍ أخرى[1].

وكأنّما قد خُيّل إلى (العقّاد) أن عبقريّة ذلك الشِّعر تكمن في أفكاره ومعانيه، والحقّ أن لكلّ لغةٍ استقلاليّة عبقريّتها وخصوصيّة حسّها التعبيريّ.

ولقد توارد النقّاد على تسجيل ذلك عليه، فإلى جانب ما سبق، يُشير (محمّد مندور)[2]، في حديث عن مدرسة (الديوان)- و(العقّاد) أحد مؤسّسيها- إلى أنها ترسّمت في دواوينها الشِّعريّة وفي المناهج التي نهجتها ودعت إليها خُطى جامع "الكنز الذهبيّ" في اختيار ما اختاره من الشِّعر الغنائيّ الانجليزيّ. كما يذكر علاقةً بين مطالع "كروانيّات" العقّاد- مثل قصيدته "الكروان المجدّد"[3]:

---

(١) انظر مثلاً: مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، قصيدته "نعب على عشّه": ٢٤، و"جمال يتجدّد": ٢٧. وعن تأثّراته للشعراء الانجليز، يُنظر أيضًا: البدوي، زينب، دراسة نقديّة مقارنة لشِعر عبّاس محمود العقّاد، الفصل الثاني (خاصّة).

(٢) انظر: الشِّعر المصريّ، ١: ٥٤.

(٣) مجموعة "خمسة دواوين للعقّاد"، ١٢.

هل يسمعون سِوى صدَى الكروانِ صوتًا يُرفرفُ في الهزيعِ الثاني

مِن كُلِّ سارٍ في الظلامِ كأنّهُ بعضُ الظلامِ، تضلّهُ العينانِ

يدعو إذا ما الليلُ أطبقَ فوقَهُ مَوْجَ الدياجرِ، دَعوةَ الغَرقانِ

وقصيدة لووردزوورث- في مجموعة "الكنز الذهبيّ The Golden Treasury"- عن الطائر المعروف بالوقواق[1]. ماضيًا إلى القول: إن العقّاد بعد الأبيات الثلاثة الأولى في مطلعه- التي ينظر فيها إلى قصيدة وردزوورث- ينقطع نفسه فيهبط إلى الأفكار المجتلبة والصياغة النثريّة المسطّحة.

بل لقد لُحظ هذا الأمر على المقدّمات النثريّة لدواوين العقّاد، وعلى العناوين التي يستخدمها. وذلك كمقدّمة ديوانه "عابر سبيل"، التي يذهب (دياب)[2] إلى أنها لا تبعد كثيرًا عن مقدّمة وردزوورث لديوانه "Lyrical Ballads". كما يُشير إلى أن استفادة العقّاد عمومًا كانت تدور حول كتاب "The Golden Treasury"، وقد استعار منه عناوين بعض قصائده.

---

(١) انظر: مندور، م.ن، ١: ٦٥- ٠٠.

(٢) انظر: ١٧٦- ٠٠٠، ١٩٦- ٠٠٠.

مهما يكن، فإن المراد بهذا العرض إيضاح أن (العقّاد)- كالشُّعراء النقّاد- لم يُكسبه التناصّ كبير شأنٍ في شِعره، بل قد يؤدّي به إلى المحاكاة تارةً، أو الدروج مع تقليديّ الشِّعر تارةً ثانية، أو التياث الحِسّ الشِّعريّ بالهموم الفكريّة واجتلاب المعاني والصور من هنا وهناك؛ حتى لقد يأخذ في شِعره عن نثره النقديّ هو، (كما تقدّم في الحديث عن: اللغة والأسلوب- ٦)؛ لأنه يبقَى محرِّك التعبير لدى هؤلاء النقّاد: خواطر الفكر لا هواجس الوجدان والشعور، ومن ثَمّ تتحدّد وجهاتهم إلى نصوص تحمل بغيتهم تلك، كما يتأطّر تفاعلهم، مع النصوص التي يتفاعلون معها، في محتواها الذهنيّ. هذا إذا مِلنا نحو تبرئتهم من الارتكاز المباشر، عن قصد، على نصوص غيرهم في بعض الحالات. وما هكذا التناصّ، بوصفه مصدرًا فنيًّا خِصبًا، ومنبعًا إلهاميًّا خلاّقًا، وأداة من أدوات الشاعر الأوّليّة- إن هو أحسن استخدامها- لإثراء تجربته وتميّزها.

ونخرج من هذا بأن (التناصّ) في شِعر النقّاد كان أداةً معطّلة، أو اتّكاءً سلبيًّا، يمثّل مظهر ضعفٍ في شِعرهم لا مظهر قوّة.

* * *

وتلك إذن هي المعالم النمطيّة البارزة التي تمثّل النسق العامّ لأسلوب شِعر النقّاد، في مختلف أنسجته الفنّيّة، عبر مستويَي القراءتين: الصوتيّة والدلاليّة.

ثانيًا – شِعر النقّاد: بنية النموذج

هكذا يُمكن تشخيص شِعر النقّاد، بوصفه نموذجًا شِعريًّا، في البنية الآتية:

أ – مستوى الصوت ← – ...		= ظاهرة صوتيّة
ب– مستوى الدلالة ← – اللغة والأسلوب		= ذهنيّة
– الصورة		= محاكاة
– تداخل النصوص		= تقليد

إن (الشِّعريّة) لم تطمح بعد– كما يقول (تودوروف)[1]– إلى فتح قمقم الجماليّة؛ صحيح أن الحُكم التقييميّ الجماليّ مرتبط ببنية العمل، إلاّ أنه ليس بالعامل الوحيد، فهناك القارئ الذي يكوّن والعمل وحدةً ديناميكيّة، لم تُستنطق بعد. ذلك حقٌّ، بيد أن القُرّاء لن يختلفوا بحالٍ من الأحوال على أن

---

(١) انظر: الشِّعريّة، ٣٨.

مصير الشِّعريّة يتحدّد عِلميًّا بقياس معدّل الانزياح عن اللغة الاعتياديّة. وبناء عليه، فإن هذه البنية التي تقف أمام القارئ- والتي نتجت عن استقراء وصفيّ، حاول أن يستقلّ عن نوازع الذوق الذاتيّ- تُشير إلى تعارضها مع طبيعة الشِّعر في مقوّماته التأسيسيّة، أو في أهون الحالات إلى ضعف تلك المقوّمات؛ من حيث هي تطعن في قِيَم:

- (اللغة الشِّعريّة)،
- (الخيال الفنّيّ)،
- (التفاعل النصوصيّ).

ومن ثَمّ تقفنا على نموذجٍ خاصٍّ من الشِّعر، قمين بالإفراد والفرز، متمثّلاً في: "شِعر النقّاد".

أمّا علائق ذلك كلّه وتعليلاته، فمجالٌ يتجاوز هذا الاستقراء الوصفيّ إلى بحثٍ مستفيضٍ مستقبلٍ، يتوخّى مقارنة إنتاج النقّاد الشِّعريّ- وقد تشخّصت معالمه هاهنا- مع سائر تجربتهم، النقديّة منها بصفة خاصّة. وذلك في مشروعٍ متكاملٍ، يسعى إلى استغلال ما يضعه "شِعر النقّاد" بأيدينا من مادّة إشكاليّة، تُتيح الحفر في فهمنا للهويّة الشِّعريّة: بين الوعي النقديّ والموهبة الفنّيّة.

* * *

المصادر والمراجع

أوّلاً- بالعربيّة

١- **الآمدي**، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى (-٣٧٠هـ= ٩٨٠م).

(١٩٦١). ***الموازنة بين شِعر أبي تمام والبحتري***. تح. السيد أحمد صقر (مصر: دار المعارف: ١٣٨٠هـ=.

٢- ابن **الأثير**، ضياء الدين.

(١٩٨٣). ***المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر***. تح. أحمد الحوفي، وبدوي طبانة (الرياض: دار الرفاعي).

٣- **الأعشى الكبير**، ميمون بن قيس.

(١٩٩٢). ***شرح ديوان الأعشى الكبير***. بعناية: حنّا نصر الحتّي (بيروت: دار الكتاب العربيّ).

٤- **امرؤ القيس** (- نحو ٨٠ ق.هـ= ٥٤٥م).

(١٩٥٨). ***ديوان امرئ القيس***. تح. محمّد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف).

٥- **البحتري**، أبو عبيدة (٢٠٦- ٢٨٤هـ=٨٢١- ٨٩٨م).

(د.ت). ***ديوان البحتري***. تح. حسن كامل الصّيرفي (القاهرة: دار المعارف).

٦- البدوي، زينب الفاتح.

(١٩٩٠). *دراسة نقديّة مقارنة لشعر عبّاس محمود العقّاد*. (السودان: جامعة الخرطوم).

٧- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (١٨٨ - ٢٣١هـ= ٨٠٤ - ٨٤٦م).

(١٩٧٦). *ديوان أبي تمام* (بشرح الخطيب التبريزي). تح. محمّد عبده عزّام (مصر: دار المعارف).

٨- تودوروف، تزفيتان.

(1990). *الشّعريّة*. ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر).

٩- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز (-٣٩٢هـ= ١٠٠٢م).

(١٩٦٦). *الوساطة بين المتنبي وخصومه*. تح. محمّد أبي الفضل إبراهيم، وعلي محمّد البجاوي (مصر: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه).

١٠- جرير بن عطية.

(١٩٨٦). *ديوان جرير*. بشرح: محمّد بن حبيب، تح. نعمان محمّد أمين طه (القاهرة: دار المعارف).

١١- جواد علي.

(١٩٧٣). *المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام*. (بيروت: دار العلم للملايين).

١٢- **الجوهري**، إسماعيل بن حمّاد (-٣٩٣هـ= ١٠٠٣م).
(١٩٨٤). ***الصّحاح: تاج اللغة وصِحاح العربيّة***. تح. أحمد عبدالغفور عطّار (بيروت: دار العِلم للملايين).
١٣- **الحاتمي**، أبو علي محمّد بن الحسن بن المظفّر.
(١٩٧٩). ***حلية المحاضرة في صناعة الشّعر***. تح. جعفر الكتّاني (العراق: وزارة الثقافة والإعلام).
١٤- **الحُصْري القيرواني**، أبو الحسن علي بن عبد الغني القيرواني (-٤٨٨هـ= ١٠٩٥م).
(1963). ***كتاب: أبو الحسن الحُصْري القيرواني: عصره- حياته- رسائله- شِعره***. تأليف: محمّد المرزوقي، وابن الحاج يحيى الجيلاني. (تونس: مكتبة المنار).
١٥- **خالص**، صلاح.
(١٩٥٧). ***محمّد بن عمّار الأندلسي.. دراسة أدبيّة تاريخيّة لألمع شخصيّة سياسيّة في تاريخ دولة بني عباد في إشبيليّة***. (بغداد: مطبعة الهدى).
١٦- **ابن الخوجة، محقّق "قصائد ومقطّعات" القرطاجنيّ ومقدّمها: (انظر: القرطاجنيّ).**
١٧- **دياب**، عبد الحيّ أبو مسلم.
شاعريّة العقّاد في ميزان النقد الحديث. (رسالة دكتوراه غير مطبوعة، مقدّمة لكليّة دار العلوم- جامعة القاهرة: يولية ١٩٦٧،

قسم الرسائل الجامعيّة والكتب النادرة- مكتبة جامعة الملك سعود بالرياض).

١٨- رتشاردز، أ. أ.

(د.ت). *العِلْم والشّعر*. ترجمة: مصطفى بدوي (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة).

١٩- ابن رشيق، أبو علي الحسن بن علي القيرواني الأزديّ (٣٩٠- ٤٦٣هـ= ١٠٠٠-١٠٧١م).

(د.ت). *ديوان ابن رشيق*. جمعه ورتّبه: عبدالرحمن ياغي (بيروت: دار الثقافة).

(١٩٥٥). *العُمدة في صناعة الشّعر ونقده*. تح. محمّد محيي الدِّين عبدالحميد (القاهرة: مطبعة السعادة).

(١٩٧٢). *قراضة الذهب في نقد أشعار العرب*. تح. الشاذلي بو يحيى (تونس: الشركة التونسيّة للتوزيع).

٢٠- ابن الرومي.

(١٩٩١). *ديوان ابن الرومي*. تح. عبدالأمير علي مهنّا (بيروت: دار ومكتبة الهلال).

٢١- الزركلي، خير الدِّين (١٣١٠-١٣٩٦هـ= ١٨٩٣-١٩٧٦م).

(١٩٨٤). *الأعلام*. (بيروت: دار العلم للملايين).

٢٢- الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عُمَر (٤٦٧-٥٣٨هـ= ١٠٧٥-١١٤٤م).

(١٩٨٢). *أساس البلاغة*. تح. عبد الرحيم محمود (بيروت: دار المعرفة).

٢٣- سلاّم، محمّد زغلول.

(١٩٧١). *الأدب في العصر المملوكيّ (الدولة الأولى ٦٤٨-٧٨٣هـ)*. (القاهرة: دار المعارف بمصر).

٢٤- الشريف، أحمد إبراهيم.

(١٩٧٤). *المدخل إلى شِعر العقّاد*. (بيروت: دار الجيل).

٢٥- الصاحب ابن عباد، أبو القاسم إسماعيل بن عباد.

(١٩٦٠). *الإقناع في العَروض وتخريج القوافي*. تح. الشيخ محمّد حسن آل ياسين (بغداد: مطبعة المعارف).

٢٦- طائفة من المؤلّفين.

(د.ت). *العقّاد.. دراسة وتحيّة*. (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة).

٢٧- ابن طباطبا العلويّ، محمّد بن أحمد (-٣٢٢هـ= ٩٣٤م).

(١٩٨٥). *كتاب عيار الشّعر*. تح. عبدالعزيز بن ناصر المانع (الرياض: دار العلوم).

٢٨- الطيّب المجذوب، عبدالله.

(١٩٧٠). *المرشِد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*. (الخرطوم: الدار السودانيّة).

٢٩- **ظاظا**، حسن.

(١٩٧٦). *كلام العرب.. من قضايا اللغة العربيّة*. (بيروت: دار النهضة العربيّة).

٣٠- **عنترة بن شداد العبسيّ**.

(د.ت). *ديوان عنترة*. تح. عبدالمنعم عبدالرؤوف شلبي (القاهرة: المكتبة التجاريّة الكبرى).

٣١- **العسكري**، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل (- بعد٣٩٥هـ= ١٠٠٥م).

(١٩٧١). *الصناعتين.. الكتابة والشّعر*. تح. علي محمّد البجاوي، ومحمّد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة: عيسى البابي الحلبي).

٣٢- **عصفور**، جابر أحمد.

(د.ت). *الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ*. (القاهرة: دار المعارف).

٣٣- **العقّاد**، عبّاس محمود.

(١٩٦٧). *ابن الرومي.. حياته من شعره*. (بيروت: دار الكتاب العربي).

(١٩٧٣). *خمسة دواوين للعقّاد*. (القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب).

(د.ت). *سعد زغلول.. سيرة وتحيّة*. (القاهرة- بيروت: دار الشروق).

(د.ت). *أبو نواس الحسن بن هانئ*. (صيدا- بيروت: المكتبة العصريّة).

٣٤- **الفرزدق**، همام بن غالب (-١١٠هـ= ٧٢٨م).

(١٩٨٧). *ديوان الفرزدق*. بعناية: علي فاعور (بيروت: دار الكتب العلميّة).

٣٥- **فليش**، هنري.

(١٩٦٦). *العربيّة الفصحى*. تعريب: عبدالصبور شاهين (بيروت: المطبعة الكاثوليكيّة).

٣٦- **قُدامة** بن جعفر (-٣٣٧هـ= ٩٤٨م).

(١٩٦٣). *نقد الشّعر*. تح. كمال مصطفى (القاهرة: مكتبة الخانجي، بغداد: مكتبة المثنّى).

٣٧- **القرطاجنيّ**، أبو الحسن حازم (-٢٤ رمضان ٦٨٤هـ= ٢٣ نوفمبر ١٢٨٥م).

(١٩٦٤). *ديوانه*. تح. عثمان الكعّاك (بيروت: دار الثقافة).

(١٩٧٢). *قصائد ومقطّعات*. تح. محمّد الحبيب ابن الخوجة (تونس: الدار التونسيّة).

(١٩٨١). *منهاج البُلغاء وسراج الأدباء*. تح. محمّد الحبيب ابن الخوجة (بيروت: دار الغرب الإسلاميّ).

٣٨- **الكعّاك**، محقّق **"ديوان القرطاجنيّ"**: (راجع: القرطاجنيّ).

٣٩- **كوهن**، جان.

(١٩٨٦). *بنية اللغة الشّعريّة*. ترجمة: محمّد الولي، ومحمّد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر).

٤٠- المتنبّي، أبو الطيّب (٣٠٣- ٣٥٤ هـ= ٩١٥- ٩٦٥م).

(د.ت). *شرح ديوان المتنبي*. وضعه: عبدالرحمن البرقوقي (بيروت: دار الكتاب العربي).

٤١- محمود مصطفى.

(١٩٧٢). *أهدَى سبيل إلى علمَي الخليل (العَروض والقافية)*. (مصر: محمّد علي صبيح).

٤٢- المرزباني، أبو عبيدالله محمّد بن عمران بن موسى (-٣٨٤هـ= ٩٩٤م).

(١٣٨٥هـ). *الموشّح في مآخذ العلماء على الشُّعراء*. بعناية: محبّ الدِّين الخطيب (القاهرة: المطبعة السلفيّة).

٤٣- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن (-٤٢١هـ= ١٠٣٠م).

(١٩٦٧). *شرح ديوان الحماسة*. نشره: أحمد أمين، وعبدالسلام هارون (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر).

٤٤- المرزوقي، محمّد؛ ابن الحاج يحيى الجيلاني.

(1963). *أبو الحسن الحُصْري القيرواني: عصره- حياته- رسائله- شِعره*. (تونس: مكتبة المنار).

٤٥- المَعَرّيّ، أبو العلاء (٣٦٣- ٤٤٩هـ= ٩٧٣- ١٠٥٧م).

(١٩٨٦- ١٩٨٧). *شروح سَقْط الزَّنْد*. تح. مصطفى السقّا وعبدالرحيم محمود وآخرين، بإشراف: طه حسين (القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب). (مصوّرة عن نسخة دار الكتب سنة ١٣٦٤هـ= ١٩٤٥م).

(١٣٤٢هـ). *اللزوميّات*. تح. أمين عبدالعزيز الخانجي (بيروت: مكتبة الهلال، القاهرة: مكتبة الخانجي).

٤٦- **مفتاح**، رمزي.

(د.ت). *رسائل النقد (الرسالة الأُولى- شِعر العقّاد)*. (مصر: مطبعة الإخاء).

٤٧- **مفتاح**، محمّد.

(١٩٨٥). *تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التناصّ)*. (الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ).

٤٨- **المقرّي** التلمساني، شهاب الدين أحمد بن محمّد.

(١٩٤٢). *أزهار الرياض في أخبار عياض*. تح. مصطفى السقّا، وإبراهيم الإبياري، وعبدالحفيظ شلبي (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر).

٤٩- **مندور**، محمّد.

(د.ت). *الشّعر المصريّ بعد شوقي* (الحلقة الأُولى). (القاهرة: دار نهضة مصر).

(د.ت). *فنّ الشّعر*. (مصر: لجنة التأليف والترجمة والنشر).

٥٠- **ابن منظور**، محمّد بن مكرم بن علي (٦٣٠- ٧١١هـ= ١٢٣٢- ١٣١١م).

(د.ت). *لسان العرب المحيط*. إعداد: يوسف خياط (بيروت: دار لسان العرب).

٥١- النابغة الذبياني (-٦٠٤م).

(١٩٨٤). *ديوان النابغة الذبياني*. عناية: عباس عبد الستار (بيروت: دار الكتب العلميّة).

٥٢- أبو نواس، الحسن بن هانئ (١٤٦-١٩٨هـ= ٧٦٣-٨١٤م).

(١٩٨٢). *ديوان أبي نواس*. تح. أحمد عبد المجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب العربيّ).

٥٣- هلال، محمّد غنيمي.

(١٩٧٣). *الرومانتيكيّة*. (بيروت: دار الثقافة، دار العودة).

(١٩٨٧). *النقد الأدبي الحديث*. (بيروت: دار العودة).

٥٤- وهبة، مجدي.

(١٩٧٤). *معجم مصطلحات الأدب*. (بيروت: مكتبة لبنان).

٥٥- أبو يعلَى التنوخي، عبد الباقي بن عبد الله بن المُحَسّن.

(١٩٧٨). *كتاب القوافي*. تح. عوني عبدالرؤوف (مصر: مكتبة الخانجي).

ثانيًا- بالانجليزيّة

56- **Leitch**, Vincent B.
(1983). ***Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction.*** (New York: Columbia University Press).

57- **Shelly**, Percy Bysshe.
(1994). ***Selected Poems.*** (New York: Gramercy Books).





كُتُبٌ أُخرى للمؤلِّف

١- (٢٠٠٨). **ألقاب الشعراء**. (إربد- الأردن: عالم الكتب الحديث).

٢- (٢٠٠٦). **نَقْدُ القِيَم: مقاربات تخطيطيّة لمنهاج علميّ جديد**. (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي).

٣- (٢٠٠٥). **فَيْفاء**: (مجموعة شِعريّة). (دمشق: اتحاد الكُتّاب العرب).

٤- (٢٠٠٥). **حداثة النصّ الشِّعريّ في المملكة العربية السعودية: (قراءة نقديّة في تحوّلات المشهد الإبداعيّ)**. (نادي الرياض الأدبي).

٥- (٢٠٠١). **مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا**. (جُدّة: النادي الأدبي الثقافي).

٦- (١٩٩٩). **شِعر ابن مقبل، قلق الخضرمة بين الجاهليّ والإسلاميّ: دراسة تحليلية نقدية- جزءان**. (نادي جازان الأدبي).

٧- (١٩٩٦). **الصورة البَصَريّة في شِعر العميان: دراسة نقدية في الخيال والإبداع**. (نادي الرياض الأدبي).

٨- (١٩٩٠). **إذا ما الليل أَغْرَقَـني**: (مجموعة شِعريّة). (الرياض: دار الشريف).







The Critics' Poetry

Prof. Dr. Abdullah Alfaify

هدف هذا الاستقراء هو استخلاص الأنماط البنائيّة التي يتكشّف عنها شِعر النقّاد، والخصائص الفنيّة التي يتميّز بها، بوصفه شِعر فئةٍ ذاتِ نسقٍ واحدٍ من الثقافة والممارسة، لصيقةٍ بالنظريّة الأدبيّة.

إن (الشِّعريّة) لم تطمح بعد - كما يقول (تودوروف)- إلى فتح قمقم الجماليّة. صحيحٌ أن الحُكم التقييميّ الجماليّ مرتبط ببنية العمل، إلاّ أنه ليس بالعامل الوحيد، فهناك القارئ الذي يكوّن والعمل وحدةً ديناميكيّة، لم تُستنطق بعد. بيد أن القُرّاء لن يختلفوا بحالٍ من الأحوال على أن مصير الشِّعريّة يتحدّد عِلميًّا بقياس معدّل الانزياح عن اللغة الاعتياديّة. وفي هذه الدراسة ما يقف بالقارئ على نموذجٍ خاصٍّ من الشِّعر، متمثّلاً في: "شِعر النقّاد"، جديرٍ بالإفراد والفرز، وبالتأمّل في دلالاته الشِّعريّة والنقديّة معًا.

شِعر النقّاد

استقراءٌ وصفيٌّ للنموذج



الأستاذ الدكتور

عبدالله بن أحمد الفَيْفي

aalfaify@yahoo.com

http://khayma.com/faify

عالم الكتب الحديث

Modern Book World

للنشر والتوزيع

إربد - شارع الجامعة - بجانب البنك الإسلامي

تلفون: ٠٠٩٦٢٢٧٢٧٢٢٧٢ - خلوي: ٠٧٩٥٣٦٤٣٦٣ / ٠٧٩

فاكس: ٠٠٩٦٢٢٧٢٦٩٩٠٩ - صندوق البريد: (٣٤٦٩)

الرمزي البريدي: (٢١١١٠)

البريد الإلكتروني: almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

almalktob@gmail.com

www.almalkotob.com



جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن - العبدلي مقابل عمارة جوهرة القدس

